MAGAS E HISTRIÕES

LIVRARIAS | AILLAUD, ALVES & C.ia
LLAUD E BERTRAND | · PARIS · · LISBOA ·

MAGAS E HISTRIÕES

Do auctor:

A UNICA VERDADE (drama)
O MONUMENTO A EÇA DE QUEIROZ (critica)
TERRA MOÇA. Impressões brasileiras
Á HORA DO CORREIO. Phantasia e Chronica
FEMINARIO
DOM JOÃO DE CASTRO (1500-1548)
A MASCARA (12 numeros)
O GOMIL DOS NOIVADOS
EVANIDADE

MANOEL DE SOUSA PINTO

MAGAS E HISTRIÕES

(*2.º milhar*)

Livrarias AILLAUD e BERTRAND
PARIS - LISBOA

Livraria FRANCISCO ALVES
RIO DE JANEIRO

1914

Para garantia do auctor e dos editores, todos os exemplares levam nesta pagina a divisa do auctor.

Composto e impresso na Tipografia "A EDITORA LIMITADA"
Largo do Conde Barão, 50 — Lisboa

Ao

Dr. Augusto de Vasconcellos

PREFACIO

Nada, neste mundo, se corrompe e azeda mais facilmente do que a significação dos termos com que genericamente se designam as gentes do theatro.

Os gregos, que nunca conheceram actrizes, chamaram aos seus primitivos interpretes: «hypocritas» ou «respondedores»; e, desde aquella primeira palavra, applicada depois, pejorativamente, aos que não ousam mostrar-se taes quaes são, quantas vezes a publica voz tem ido buscar ao reino theatral novos epithetos para o seu vocabulario insultuoso: farçante, pantomimeiro, ribaldo comediante etc., etc.?

As proprias denominações de «actor» e «actriz» são, hoje em dia, de vituperio, quando empregadas a respeito de pessoas que não fazem vida no palco.

A razão de semelhante iniquidade reside

no mau conceito que dos comicos se formava dantes: sobretudo nos tempos de Roma, onde a scenica profissão, quasi exclusivamente privativa dos escravos e dos libertos, implicava para os seus cultores a pena da «infamia».

Perseverando na injustiça, o christianismo — em cujo agiologio se registam, alliaz, nomes como o da mima Santa Pelagia ou o de São Ginesio, que foi actor — e, mais tarde, o catholicismo inquisitorial, que negou sepultura em sagrado a Molière, fulminaram o theatro, seu esplendido vehiculo medieval, com os severos anathemas que se leem, por exemplo, em Bossuet, e se encontram, em portuguez, frisantemente resumidos na phrase do discutido auctor da «Arte de Furtar», o qual, rebaixando os comediantes ao infimo nivel dos volatins e das mulheres perdidas, os considera

«um mal necessario»: «para divertir as más inclinações, e evitar outros vicios mayores».

«Histrio» era um dos vocabulos com que os romanos designavam os seus actores, que, numa das companhias de então, tomaram o titulo de «Parassitti Apollinis».

Segundo Tito-Livio, a palavra «histrio» foi importada da Etruria. No anno de 364 antes de Christo, vendo-se a cesarea capital a braços com uma peste terrivelmente dizimadora, lembraram-se os romanos de apaziguar os deuses por meio de «jogos scenicos», que eram um espectaculo até essa data desconhecido em Roma. Para isso, mandaram vir alguns artistas etruscos que, com acompanhamento de um tocador de flauta, executavam scenas sem palavras. A estes artistas, chamava-se no seu paiz «istri», ou seja «dansarinos»: denominação de que os romanos, dando-se a

copiar o divertimento a que correspondia, fizeram «histriones».

Do «histrio» latino deriva, em linha recta, o nosso «histrião» — que, seguindo a lei geral da depreciação dos vocabulos do palco, veiu a adulterar-se em seu alcance.

Tendo percorrido este volume, quemquer constataria plenamente que o seu auctor empregou a palavra «histriões», quer na epigraphe, quer no texto, no seu mais rigoroso sentido latino. No emtanto, para evitar mal entendidos, não lhe pareceu mau declara-lo desde já.

Quanto ao outro termo escolhido para o baptismo do livro, todas as explicações são desnecessarias. As «magas» resplandecem por si mesmas.

MAGAS E HISTRIÕES

I

Charlotte Wiehe

Pouco a pouco, á formiga, depois do desmantelar da grande feira de Paris em 1900, teem algumas das suas principaes attracções girado pelo mundo atraz da fortuna, constituindo assim, para os desprivilegiados e para os sedentarios que não puderam ou não quizeram deslocar-se, uma especie economica e fragmentaria de Exposição Universal aos domicilios.

Tendo Lisboa tido, em 1902, occasião de ver a pequenina Sada Yacco e de rever Loie Fuller, cada dia mais soberbamente chammejante, indicado estava que se lhe facultasse o ensejo de travar conhecimento com outro dos mais felizes numeros exoticos do mundial certamen francez: Charlotte Wiehe, artista muito applaudida, durante a Exposição, no variado Theatro dos Auctores Alegres, onde represen-

tava *La Main*, e d'onde, alargando o repertorio, transitou para o das Capuchinhas.

Em relação ás duas citadas estrellas do Theatro Loie Fuller, Charlotte Wiehe chega-nos com um certo atrazo. Nada perdemos, porém, com a demora; e devemos consolar-nos pensando que ainda cá não chegou, e provavelmente nunca chegará, nenhuma das elegantes ou sumptuosas princezas do Palacio da Dansa: Carolina Otero, por exemplo, que é, na verdade, imperdoavel não ter vindo ainda mostrar-nos, emquanto é tempo, a belleza apregoadissima dos seus olhos hespanhoes e dos seus diamantes cosmopolitas.

Foi o Visconde de S. Luiz de Braga quem nos trouxe a inedita arte de Sada Yacco, e Loie Fuller na sua segunda visita a Portugal. E' ainda no seu theatro hospitaleiro que podemos assistir ás curiosas recitas de Charlotte Wiehe.

Charlotte Wiehe lembra uma boneca que houvesse crescido até ás proporções de uma mulher de estatura mais que regular, ou uma mulher com alma de fantoche, de tal modo se mostra pueril na sua graciosidade e infantilmente engraçada nos seus tregeitos e caretas.

Muito loira, offuscantemente loira, exaggerada e reverberantemente loira, de um loiro

nordico, branco, pallido de sol nocturno, chega a envergonhar com a fulgida claridade dos seus cabellos as luzes da ribalta, creando nos binoculos scintillações estellares de telescopio.

Branquissima, alta, bem torneada, nasceu na patria do meditabundo Hamlet, mas nada tem de sombrio, nem de shakespereano. Não caberia, decerto, na tragica galeria do colosso de Stratford.

A não haver sido fabricada, segundo supponho, nalguma officina de ourives, onde se trabalhasse tambem o marfim, a figura chrysoelephantina de Charlotte Wiehe deve ter constituido originariamente o esboço de uma illustração para uma qualquer pagina deleitosa e semi-amarga de um seu patricio, filho de um sapateiro e de uma mendiga, e guindado de bailarino esfomeado a escriptor celebre, depois de dormir, quando creança, num esquife mortuario improvisado em berço, e de guardar quarenta e cinco annos sobre o coração uma unica, mysteriosa carta da unica mulher que amou, e jámais foi sua.

Pretendo alludir ao genial narrador d'*O novo traje do Imperador*, do *Rouxinol* e do *Livro da verdade:* Hans-Christian Andersen, o grande sonhador, amigo dos miseros e das creanças.

Pela delicadeza, pela infantilidade, pelo pormenor phantasioso, Charlotte Wiehe parece, de facto, arrancada a um conto de Andersen: talvez a esse admiravel prodigio de imaginação e ternura que se chama *A Vendedeira de phosphoros.*

Lembram-se? Na vespera do Anno-Bom, uma pequena vendedeira de phosphoros, a quem ninguem dá esmola, vagueia, faminta, descalça, esfarrapada, pelas ruas concorridas, detendo-se a contemplar as janellas illuminadas, por onde sahe o cheiro substancioso das iguarias que se preparam para o festim da meia-noite. Inteiriçada e desgostosa, a pobre rapariga, para d'algum modo se desentorpecer e consolar, decide accender, um a um, os seus phosphoros, que, a cada novo clarão, lhe deparam um dos modestos ideaes da sua felicidade: o fogão acceso, a meza posta, um ganso bem assado nadando em compota de maçãs, uma linda arvore de Natal carregada de luzes e prendas, etc.

Pois, não sei bem porquê, Charlotte Wiehe trouxe-me á ideia o conto encantador, como se, em certos momentos, fosse o seu, esse encanto tão passageiro e falso dos phosphoros da vendedeira de Andersen.

Como os bonecos de pão de outro conto do mesmo disfarçado philosopho, que, por só

terem uma face humana, era preciso não olhar senão de um lado, convem não tentar aprofundar muito a arte pouco consistente da archiloira actriz dinamarqueza.

E' pena não existir um diminuitivo de arte, que, sem extorquir completamente o caracter da divina manifestação, lhe amortecesse as responsabilidades, porque esse desejavel termo de artesinha se encasquetaria tão a matar na cabecita airosa de Charlote Wiehe como o elmo doirado de bailadeira que a touca em *La Main*.

Nascida em Copenhague, Charlotte Wiehe é uma filha do palco, isso que os francezes chamam: *un enfant de la balle*, e a que nós, no saboroso portuguez dos adagios, poderiamos dar a equivalencia de: «filha de peixe». Seu pae, maestro do Theatro Real da capital dinamarqueza, carregava-a comsigo para os ensaios desde a edade dos cinco annos, despertando assim na pequena uma precoce vocação artistica, que leva o intendente real a faze-la entrar como alumna na Escola de Dansa da mesma Opera, posta sob a directa protecção do monarcha.

Em pouco tempo, Charlotte Wiehe — a quem todos tratam familiarmente por *petite Lotte* — vence as difficuldades do coreographico aprendizado, occupando aos dezesete annos o posto

honroso de primeira bailarina, e revelando já uma excellente voz.

Quatro annos depois, ouvindo-a cantar, Grieg aconselha-a a mudar de rumo. A *petite Lotte* despe então a sua tarlatana de dansarina, para, dentro em breve, se evidenciar como estrella de opereta.

Muito querida do publico e protegida da côrte, as suas sympathias vão todas para a França e para o repertorio francez. *A Boneca* forneceu-lhe um dos seus maiores triumphos.

Bastante voluvel no seu temperamento artistico, depois de dar á perna e de gargantear, Charlotte Wiehe abalança-se a outros commettimentos.

Faz com esplendido successo o Pierrot do *Filho prodigo*, e, numa das ultimas excursões no seu paiz, representa com extraordinario agrado a *Froufrou* de Dumas filho.

A critica e a opinião dinamarqueza teem no mais alto conceito a superloira artista que Lisboa agora hospeda. Apresentando-a a Jules Claretie, o romancista Hermann Bang fê-lo nestes termos:

— Aqui tem o mimalho do nosso publico: Charlotte Wiehe. Consideramo-la como a Reichenberg da Dinamarca.

Comparam-na outros á Réjane e a Judic,

e o proprio administrador da Comedia-Franceza — que, no artigo de que me soccorro, se não esqueceu de declarar ter escripto outrora uma novella de entrecho muito semelhante ao de *La Main* — invocou a seu respeito os nomes de Desclée e de Félicia Mallet.

De todas essas falliveis equiparações, parece-me mais acertada a ultima: a de Félicia Mallet, a mimica illustre. E' difficil, como já o dei a entender, classificar a arte de Charlotte Wiehe, que, mais arteira do que propriamente artista, passa facilmente dos rasgos artisticos aos expedientes vistosos; mas no que ella melhor se affirma, é como mimica ou, se o preferem, pantomimica.

Charlotte Wiehe começou, segundo vimos, por ser dansarina. Dos bailados passou naturalmente á mimica, e está nella o seu maior valor. É certo que falla um francez pittoresco, cortado de inflexões e accentuações scandinavas — um francez escachado, p. a. pá, em que todas as lettras soam — mas, mesmo fallando, não deixa de mimar.

D'esse modo, nos papeis fallados, são dois os processos que ella emprega, derivando d'esta reforçada prodigalidade uma mui communicativa exteriorisação das personagens.

Os seus gestos incisivos, o seu rosto cam-

biante, os multiplos tregeitos do olhar e da bocca, a insistencia com que recorre á visagem comica, á momice grotesca e aos ápartes physionomicos, tudo nella revela uma mimica consummada, e a prova está em serem as peças mudas aquellas em que logra mais calorosos applausos.

A sua gesticulação abundante pormenorisa infinitamente, borda meudamente com attitudes, ademanes e manejos successivos as mais subtis tonalidades.

Como se, á laia de musica, a expressão tivesse de conseguir-se á custa de uma agilidade extraordinaria de notas, a phrase, geralmente mal dita, acompanha-se de uma movimentação excessiva, de uma exaggerada animação, o que, alliaz, não obsta a que, de toda esta mobilidade vivacissima, dimanem uma tal ou qual novidade attrahente e um incessante crepitar da sua figura insinuante, que a tornam numa graciosa boneca articulada.

Essa nota pueril de brinquedo, de curiosidade, de bonequismo, é a que mais predominantemente avulta nos espectaculos de Charlotte Wiehe, que, ao surgir dos bastidores, parece vir de uma caixa de cartão cheia de papel de seda e algodão em rama.

Não será licito dize-la uma grande actriz.

Charlotte Wiehe

Hifling-Rasmunfen, phot. (Christiania)

Seria, porém, injusto — apezar do seu physico estar continuamente denunciando a mulher — não a estimar como uma grande boneca.

Quanto ao repertorio apresentado em Lisboa por Charlotte Wiehe — a cujo lado faltou, contra o annunciado, o mimico Severin-Mars, uma das mais aproveitaveis vocações do theatro extra-official francez — foi escolhido para a mostrar nos varios generos que cultiva.

Como mimica e bailarina, o seu melhor trabalho é, sem duvida, *La Main*, um mimodrama engenhoso do maestro Henri Bérény, compatriota de Liszt, de quem foi discipulo, e marido de Charlotte Wiehe.

A acção de *La Main* principia á meia-noite. Pela janella do quarto de dormir de uma dansarina, introduz-se um gatuno, que tudo remexe, á procura de alguma coisa digna de ser roubada, e que, surprehendido pela chegada da dona da casa, se esconde atraz de um reposteiro. Chama-se Vivette a bailarina, e vem do theatro acompanhada por um Barão, seu admirador, que se lhe lança aos pés em apaixonada declaração, mas que ella delicadamente despede, com o pretexto

de ter de estudar um novo papel para o dia seguinte, convidando-o a assistir a essa estreia.

Emquanto Vivette procura o bilhete que offereceu ao Barão, este, tirando o sobretudo, põe-no sobre uma cadeira, fingindo que se esquece d'elle quando sahe, depois do que a bailarina fecha cautelosamente a porta, pendurando a chave na parede.

Começando a despir-se, lembra-se Vivette de ensaiar mais uma vez o bailado que a preoccupa. Enverga para isso o traje apropriado, péga em dois discos de metal, e dansa, fascinada, em frente do espelho.

Do seu esconderijo, o ladrão não perde um dos movimentos da dansarina, e, á vista do fulgor dos brilhantes que a constellam e da sua graça capitosa, trava comsigo proprio uma estranha lucta, em que o homem seduzido se impõe passageiramente á rapina do meliante deslumbrado.

Concluido o ensaio, Vivette vae para deitar-se, quando, estremecendo, vê sobre o reposteiro a mão do larapio, que o desviara para observar, e que, notando o pavor da bailarina quasi desfallecida, se julga senhor do campo. Nesse momento, ouve-se na rua um assobio, reconhecendo Vivette o signal costumado do Barão, que voltara a buscar o sobretudo. A difficuldade está agora em se

apoderar da chave da porta, sem que o malfeitor o impeça.

Incapaz de outro heroismo, fiada nos recursos da sua galanteria, Vivette, diligenciando occultar o susto, recorre á dansa, e, vencendo o perigoso hospede pela magia dos seus requebros, consegue alcançar a chave e atira-la ao Barão, sempre bailando.

Como era de prever, este chega a tempo de, com o seu revólver, livrar a requestada dansarina das mãos do mariola, por quem ella intercede, e que, conquistado pelos encantos da mulher, pede desculpa antes de se ir embora, limitando-se a levar como recordação uma flor que lhe cahira d'entre os seios.

Charlotte Wiehe faz deliciosamente todas as scenas do pequeno acto, exprimindo com muito relevo o terror que a domina ao bailar, tremente e risonha, entre a ameaçadora mão que alveja sobre o reposteiro e a chave salvadora que brilha na parede opposta.

O entrecho delicado de *L'Homme aux poupées*, conto mimico do mesmo auctor, leva mais tempo a contar do que a representar.

São duas as suas personagens: um Elle e uma Ella.

Elle é um sonhador que faz versos. Tem

á sua beira o retrato de uma mulher que o ama, mas, na sua insatisfeita sede de ideal, prefere á realidade do amor da amante o convivio mudo de algumas bonecas, a que tenta insufflar, com uma alma, todas as perfeições do seu sonho.

Entre as bonecas que o rodeiam, ha uma preferida, abraçado á qual Elle adormece na primeira scena, depois de pretender em vão anima-la.

Emquanto o poeta dorme, uma authentica mulher entra no seu quarto de trabalho. Vendo o amado com a boneca nos braços, resolve, para o curar da doentia ambição, transformar-se tambem em boneca, roubando a boneca que o amante tem junto a si e substituindo-a pelo seu retrato.

Quando o poeta desperta, verifica, com tristeza, que nem as bonecas sabem ser constantes. Nisto, trazem-lhe, dentro de uma grande caixa, uma boneca muito semelhante á boneca dos seus sonhos: uma boneca prodigiosa, que, pouco a pouco, se vae tornando em mulher, e lhe faz varias partidas, terminando por lhe dar a perceber que tem sêde.

O poeta sahe precipitadamente para buscar Champagne. Quando regressa, disposto a festejar o milagre, a boneca que se fizera mulher está, porém, novamente hirta e immovel.

Que fazer? Deita-la fóra? A tanto não se atreve o sonhador, e decide guarda-la, tornando-a a metter na caixa, atravez de cuja tampa lhe chega em breve aos ouvidos uma canção alegre que compuzera ha pouco. É Ella que canta. Reconhecendo a voz da amante, o poeta corre a liberta-la da fragil prisão, d'onde Ella sahe radiante para o amor d'Elle, finalmente curado do seu sonho impossivel.

No papel travesso d'essa Galatea de Nuremberg, Charlotte Wiehe teve um optimo ensejo de confirmar definitivamente os seus creditos de mulher-boneca, que em coisa alguma accrescentaram as duas outras peças mimicas que nos deu: *Le Petit Corse* de Merimée e Bérény e *L'Enfant prodigue* de Michel Carré e André Wormser.

Despidas do possivel valor das partituras, tocadas desenxabidamente ao piano, com acompanhamento da rabeca conjugal do maestro Bérény, estas duas ultimas obras tiveram todo o ar de pezadelos em que se não falla.

Das tres restantes peças *Le je ne sais quoi* de Croisset e Waleffe, que Charlotte Wiehe creou em Paris com certa originalidade, *Souper d'adieu*, uma apalhaçada semsaboria de Schnitzler e Vaucaire, e *Pour être aimée* de

Xanrof e Carré, escandalosa e mordente, ha apenas a registar que, aparisienada muito á pressa, Charlotte Wiehe, sem lhes attenuar as multiplas escabrosidades, representou a Marquise d'Evreux, Louise e Nialka com uma deveras brejeira ingenuidade de *enfant terrible*.

1905. Fevereiro 2

II

No Colyseu

O vasto redondel das Portas de Santo Antão forneceu ultimamente dois sensacionaes espectaculos, terrifico um, o outro desolador: Mauricia de Tiers despenhada na arena e Cléo de Mérode vaiada no palco.

Do primeiro ficou, na cama de um hospital, um corpo a soffrer. Do segundo restará, quando muito, algum tacão torcido ou ponteira arrombada, sem esquecer as provaveis lesões do filho de um patusco pateante de novo genero, que, sentado na geral, e erguendo e baixando a mãos ambas um petiz entre os joelhos freneticos, batia desalmadamente com o improvisado pilão na madeira innocente e sonora do degrau.

Eu, que, por felicidade, não presenciei o desastre de Mademoiselle Tiers, assisti vexado ao insuccesso de Mademoiselle Cléo, e, na-

quelle circular casarão toldado a ferro, pautado a cordas, a arames, a cabos suspensos, ruidoso e impreenchivel, puz-me muito philosophicamente a pensar no irreductivel antagonismo dos destinos d'essas duas creaturas, que, encaminhando-se uma para a morte, arranca uma ovação delirante, e movendo-se a outra em torno á belleza, provoca um desabalado protesto, talvez por quasi se limitar a ser deliciosamente linda e simples; decerto, por, tão corajosa como a predecessora, se arriscar ao perigo grave de querer resurgir, na sua figurinha adelgaçada e suave, a calma eurythmia das dansas velhas.

No seu leito tranquillo do Hospital Estephania, onde, entre ligaduras e pensos, sorri, como contente d'esta forçada pausa na sua tragica carreira de defrontadora de abysmos, Mauricia de Tiers tem invariavelmente á sua cabeceira, ou em suas mãos incolumes, ramos de violetas olorosas cobrindo, com seu roxo perfume, o cheiro acre dos desinfectantes.

Com as suas avelludadas mãos nuas do minimo caule de flor, vi partir Cléo de Mérode, embrulhada no seu immenso casaco de pelles e ostentando nos labios um generoso sorriso de perdão para os que, por a não entenderem, a desrespeitaram.

Como Lisboa é injusta! Está bem que á

contusa automobilista se deem quantas violetas ella appeteça; mas pouco bem, muito mal mesmo, esteve que se deixasse ir embora a graciosa saltatriz sem lhe dar a provar o aroma carinhoso das rosas dos jardins do Tejo.

Depois do *Looping the loop*, creação de um macabro que a si proprio se chrismou em «Diavolo», e teve logo um competidor chamado «Mephisto»; da *Flèche humaine*, soccorrendo-se de uma interrupção de prancha para maior effeito; do *Tourbillon humain*, confiando um homem á fallivel resistencia dos ganchos de uma barra; da *Torpille humaine*, obtendo o arremesso de um corpo desde o leito encerado de uma zorra até á tranca alta de um trapezio; de outras engenhocas, baptisadas mais ou menos de «humanas», e tudo quanto ha de mais deshumanitarias, veiu o *Auto-Bolide* fornecer commoções aos rudes nervos alfacinhas.

Chamarizantemente esticaram os cartazes as lettras berradoras, para annunciar á pacatissima capital do peixe-espada que, mais uma vez, ia haver alguem disposto a arriscar temerariamente a pelle por umas reluzentes centenas de francos; quem, aqui á sua vista, e mediante a previa acquisição de um bilhete

de corôa ou de dois tostões, viesse jogar a vida lealmente, sem trapaças, nem salvaterios, entregando-se cega e absolutamente á fatalidade tremenda de um apparelho, tão assustadoramente perigoso, que a Europa culta o alcunhara de *Circulo da Morte*.

Accrescia a fomentar o morbido interesse do acontecimento a circumstancia de ser agora uma mulher a haver-se com o atrevido engenho. Todos os dias, no inferno de certas profissões, milhares de homens passam despreoccupadamente rés-vés da morte; as mulheres, porém, de ordinario, só se relacionam com os perigos menos funestos do amor. O facto da tripulante do *Auto-Bolide* vestir saias espicaçava, portanto, as curiosidades: tanto mais, que já se divulgara ter ella, lá fóra, em trezentas recitas palpitantes, conseguido adiar o previvel trambulhão, a esmagadora cambalhota, para o dia seguinte.

De todos os variadissimos modos de resolver, com uma diaria tentativa de suicidio, o aspero problema da existencia, o reclamado apparelho, vistosamente reproduzido pelas esquinas, era o mais aperfeiçoado: uma admiravel, complicada machina de surprezas, por meio da qual o espectador, limitando-se a metter as moedas da tabella no buraco da bilheteira, se habilitava a ver sahir automati-

camente, pela outra extremidade, uma heroina illesa ou uma mulher feita em pedaços.

Veiu, pois, até cá o *Circulo da Morte*, e, correspondendo inteiramente á fama lugubre que a precedera, mostrou-se a ardilosa ratoeira, logo na primeira noite, tão notavel e funesta, que, zombando da habitual nivelagem, arremessou de si o vehiculo vertiginoso, estatelando-o implacavelmente na arena, feito um montão de ferros desconjunctados, taboas partidas, e não menos partidos ou desconjunctados ossos de mulher.

Foi tremendo, catastrophico; mas — deixem lá dizer! — o publico, fingindo-se apenado, deu por muito bem gasto o seu rico dinheiro.

A proposito d'estas mephistophelicas exhibições, proclama-se sempre a intervenção sisuda de um engenheiro a garantir o bom resultado da manobra: engenharia, essa, tão deficiente que, por causa das duvidas, os ensaios se fazem, até á ultima, com saccos d'areia ou manequins de pezo egual ao do executante, pois os emprezarios não querem ficar roubados. Morra, embora, a victima contractada e bem retribuida, mas que seja perante o publico, que, se pode ficar menos bem impressionado com o precalço, encheu pelo menos, a casa, proporcionando a avultada entrada que os especuladores de tão barbaras

façanhas devem estar sempre receando seja o derradeiro lucro que do perigo auferem!

Lograssem tão gananciosos commerciantes predizer os successos, e passariamos, inevitavelmente, a ter que pagar nesses espectaculos um imposto sinistro: o supplemento da morte!

Baseados monotamente em identicos principios da dynamica, todos esses trabalhos de nomes apparatosos são, afinal, de uma brutalidade selvagem, que exclue a menor intervenção do executante: uma bola, um fardo, um espantalho sahir-se-hiam da prova tão bem ou tão mal como os artistas. Ha nelles qualquer coisa de relesmente infernal, de grosseiramente satanico: razão pela qual recordo frequentemente, a seu respeito, um curiosissimo azulejo da sachristia do convento de Santa Maria de Bouro, onde apparecem S. Bernardo, passando de carro por uma ponte, e o Diabo, que, tendo feito saltar, por pirraça, uma das rodas do coche do santo de Claraval, é por este obrigado, com façanhudo e imperativo gesto, a redemoinhar atrapalhado no logar da roda ausente.

D'onde se conclue ter sido o magnifico patriarcha francez, nessa edificantissima aventura com o Mafarrico, o preclaro inventor da tormentosa serie de apparelhos de circo, que,

em toda a sua sinistra violencia, Lisboa poude apreciar quando da aleijante queda de Mauricia de Tiers, que, a estas horas, pallida entre os lençoes brancos, sorri ao aspirar a frescura das suas tão queridas violetas.

Quanto a Cléo de Mérode foi prejudicada, é evidente, pela absurda barulheira feita a seu respeito antes de chegar, e que, inhabilmente, em vez de apregoar da sua gentil belleza, não vistosa, nem imponente, mas correctissima, desatou a charamela-la compromettedoramente como artista sem rival.

A ex-bailarina da Opera, o mais divulgado dos modelos de Reutlinger e Nadar, a apagada creaturinha dos bandós á Botticelli, que Paris sempre vê passar com cortezia, foi, por isso, recebida a tacão e assobio, com uma severidade immerecida e saloiamente pretenciosa.

Esperavam, ao que parece, uma deslumbrante mulher, pernuda, peituda, braçuda, estonteando amplamente o olho arregalado do libidinoso portuguezinho em prodigios de requebro, ou accendendo sensualidades tropicaes com saracoteios violentos.

Queriam uma nova *Chiquita*. Deram-lhe uma estatueta de porcelana. Desapontado,

invectivante, o publico foi á serra, não valendo sequer para lhe aplacar o grosseiro furor a circumstancia ponderavel de estar deante de uma rainha secreta da Belgica...

Para quem, de vista ou de retrato, conhecia o candido perfil de Cléo, o que se aguardava era quem veiu: uma linda rapariga meudinha, de olhos devoradores e pallida face, insinuando delicadamente alguns timidos passos coreographicos; uma descendente afrancezada d'essas legiões buliçosas das dansarinas da Grecia, que soiam, apoz os banquetes, compor harmoniosamente, com os corpos juvenis e destogados, languidas cadencias suavissimas, ao agitar dos leves tecidos que as revelavam, ao elevar dos thyrsos engalanados, e das quaes unicamente se exigia a arte encantadora de serem bellas e serem moças.

Dado o luso sestro de metter politica em tudo, ha quem tenha querido explicar a indesculpavel bruteza com que uma grande parte do publico do circo recebeu Cléo de Mérode pelos notorios laços de sympathia existentes entre os negros bandós da gracil bailarina e as barbas muito brancas de um soberano folgazão. Tratar-se-hia, nem mais, nem menos do que de uma manifestação anti-monarchica...

Cléo de Mérode

Reutlinger, phot. (Paris)

Tolice tão rematada nem referencia merecia, mas já que a citei, não deixarei de notar que, no facto de uma simples dansarina ter, com suas graças, chegado até á retaguarda de um throno, e haver feito andar á roda uma testa coroada, apenas será licito reconhecer mais uma victoria d'esse indesarmavel revolucionario que, se bem muitas vezes não seja senão o desejo, é praxe chamar-se pomposa e invariavelmente: o amor!

Naturalmente que o trabalho agradabilissimo de Cléo de Mérode é de pouco effeito num circo. A delicadeza, a finura, a parcimonia das inflexões lentas do seu corpo discreto perdiam tudo na inhospita vastidão do Colyseu. As suas dansas só poderão ser bem apreciadas na atmosphera elegante de um salão confortavel, ou nos exiguos limites de um palco reduzido, forrado de seda amarella ou damasco carmezim, recoberto de tapetes caros, docelado a rendas onde se inserissem flores e se vertessem perfumes.

Comtudo, esse melindroso e subtil vulto feminino, que concretisa, na fragilidade do seu esqueleto maneirinho, na modestia das suas curvas tenues, o typo quasi aereo da *Primavera* dos Uffizi, esboçou, ante o carrancudo arreganho dos lisboetas, uma serie de attitudes e movimentos que, se não chamavam

muito imperiosamente, concordo, o enthusiasmo ás mãos dos assistentes, não o attrahíam tambem, rigorosamente, aos pés.

Um silencio cortez e parcial não prejudicaria ninguem.

A dansa semi-hellenica com que ella começou, na condescendente transparencia de um vago tecido que no-la offertava em toda a verdade do seu corpo; a gracilidade que poz em exhumar alguns olvidados rythmos pagãos e as hieraticas ondulações das bailadoras orientais, fazendo vibrar melodioso o beijo metallico de dois discos doirados, á moda predilecta das cymbalistas de Pompeia; bem como o bailado exotico, em que um manto cor de alga, sobre uma tunica rosada, dava todo o byzantino sabor de um mosaico animado á sua figurinha esbelta, a que só faltavam nos artelhos os guizos jocundos, compassados, marcando o *nautch* das bailadeiras da India — todos esses numeros foram muito francamente acceitaveis: o que já não aconteceu ao falsificado *bolero* arte-nova, enxertado, com mau gosto, entre as cadencias antigas e as mesuras empoadas de uma pavana galante, que já me ia esquecendo.

Ante o insuccesso d'estas suas poucas recitas, Cléo de Mérode não teve, que eu saiba, o desgostado assomo de zanga que lhe seria

licito, por muito humano e muitissimo feminino. Como a qualquer das suas appeteciveis avós da remota Mileto, quando, resignadas, sahiam do festim em que a sua belleza graciosa ou a sua arte captivante não conseguira impor-se, houve quem lhe ouvisse dizer, com todo o fino espirito de uma parisiense, pouco mais ou menos isto:

— A sala é tão grande e eu sou tão pequenina. Protestaram certamente por me não terem chegado a ver.

Agora, intima, inevitavelmente, maguada na sua vaidade de mulher, Cléo de Mérode regressará com prazer á sua Paris mais amavel e inexigente, desconfiando, quem sabe, pela primeira vez, da perfeição do seu rosto celebrado e para sempre vinculado á moderna arte latina.

A *Danseuse* de Falguière, que tem a sua cabeça, a coroar uma das mais galhardas attitudes da estatuaria contemporanea, ha-de viver nos seculos.

O esculptor da *Femme au paon*, o pagão arrebatado, copiando as feições de Cléo de Mérode, deu-lhe, segundo se garante, o corpo d'outra, mas que é supremo de linha e avelludado.

Pode envelhecer a bailarina, que, para ella, em tão má hora nos visitou. Ha de, por

certo, morrer um dia, creando o esquecimento em volta do seu nome. A *Danseuse* de Falguière, porém, cujo perfil é o d'ella, tem de eternamente arquear com elegancia os seus braços flexuosos, de salientar, num meneio originalissimo, a curva audaciosa do seu quadril roliço.

Virá talvez a ignorar-se, de futuro, quem lhe serviu de modelo — a estrophe carnal inspiradora do marmoreo hymno — mas, nem por isso, a agraciada dansarina de Paris, gemea das incomparaveis Tanagras, deixará de ser, como diz o poeta:

La Femme, seule, auguste en son charme immortel!

1906. Fevereiro 17

III

A primeira temporada de Tina di Lorenzo

I

MAGDA — LA RAFFICA

Do ventre maravilhoso da Italia fecundissima, inexhaurivel productora de exteriorisadores talentos, incrivel patria, que tem vivos, a par, a Duse e o Zacconi, e que ainda ha pouco enterrou Adelaide Ristori e o grande Emanuel, veiu-nos a nova «celebridade» do D. Amelia: Tina di Lorenzo.

Não é Tina di Lorenzo uma «unica»: uma d'essas fulgentes vidas exhimias que incompetidamente se assignalam numa orbita inabordavel. Ao seu nome respeitadissimo e gloriosamente vinculado á creação de varias heroinas do moderno theatro italiano, outros nomes se equiparam, porque só Eleonora Duse é impa-

relhavel, nesse seu tremendo destino de dolorosa semeadora da perfeição.

Na erguida ribalta em que Tina di Lorenzo formosamente se evidencía, outras tambem avultam: Italia Vitaliani, agreste e lacrimosa; Irma Gramatica, muito desegual, mas por vezes arrebatadora; a apaixonadissima Virginia Reiter; Teresina Mariani, tão querida em Hespanha; Mimi Aguglia, verdadeiramente extraordinaria em certas peças sicilianas; Clara della Guardia, uma das mais doces vozes do palco italiano; Emma Gramatica, a inolvidavel Sirenetta da *Gioconda* dannunziana; Dina Galli, a Réjane cisalpina; Dora Baldanello, fresco primor de graça e formosura votado a Goldoni; Ines Cristina, intelligente companheira de Zacconi; Marinella Bragaglia, desertora illustre do theatro dialectal; outras ainda, que se preparam a ser falladas.

Tina di Lorenzo desfructa actualmente o applauso de publicos variadissimos, e os seus fóros artisticos são talvez mais elevados no estrangeiro do que na sua propria terra. Fóra de Italia, tornou-se uma notabilidade indiscutivel, ao passo que na sua patria é ainda uma actriz sujeita a reparos. Poucos artistas do seu paiz se poderão mesmo orgulhar de haverem tão corajosamente luctado contra a

critica: essa severa critica italiana, erudita e desapiedada, que exige dos interpretes continuos prodigios, e que, disseminada pelas varias cidades importantes, escassamente outhorga com unanimidade o unisono louvor, que é o sonho incitante de todos os comicos italianos, incessantemente obrigados pela tradição a jornadear de terra em terra.

Herdeira nas equilibradas linhas do seu corpo, talhado com fecundo corte já raro, da feminea fórma classica, Tina di Lorenzo é uma apreciabilissima animadora de um certo repertorio: repertorio vasto e brilhante, que vae da comedia ingenua, em que primacía, ás futilidades alegres das peças francezas.

Uma das suas corôas mais celebradas é o *vaudeville* de Bayard: *Fogo no convento.*

Sendo por instincto uma actriz de comedia, a ambição levou Tina di Lorenzo a abordar o drama, e até, uma vez por outra, a tragedia. Ahi, naturalmente, a espontaneidade cedeu o passo ao estudo, sem que, comtudo, a feição dominante do seu temperamento se deixasse annullar; d'onde resulta que ella, carecida de meios naturaes para as crear de um jacto, trata as heroinas dramaticas com o modo todo exterior, immediato e esmiuçante das personagens comicas, dando-nos um que outro apuradissimo trabalho pormenorisador, mas

carecendo quasi sempre da linha psychologica geral, indispensavel para imprimir unidade a uma figura.

O processo scenico de Tina di Lorenzo mostra-se, portanto, no drama, demasiadamente inductivo, fragmentario, sobreposto, obrigando-nos a uma attenção constante, para surprehendermos o typo, que a bella actriz nos não apresenta logo de um traço, mas vae laboriosamente edificando gesto a gesto e scena a scena.

Cabe agora dizer que me parece pouco feliz a lista das obras escolhidas para Lisboa. Com excepção da novidade italianissima do *Romanticismo* de Gerolamo Rovetta e da *Maternità* de Roberto Bracco, limita-se á reedição banal dos requentados pratos de todas as *tournées*, tendo, ainda por cima, a aggrava-la a lamentavel circumstancia de deixar na sombra um dos primordiaes aspectos da estrella encarregada do seu desempenho.

Como já o frisei, o campo onde Tina di Lorenzo melhores batalhas vence, é o da comedia. No drama, a sua arte laboriosa, esforçada, talvez sentida, mas não sincera, pecca pela serena tranquillidade do seu rosto harmonioso: mascara suave de Caride, avessa e inapta ao melpomenico esgar.

Tina di Lorenzo, que tem uma solida repu-

tação de ingenua comica, que representa Goldoni á maravilha, na opinião competentissima de Luigi Rasi, que lhe archivou em *L'Arte del Comico* o sorriso de *La Locandiera*, offenderá o velho mestre veneziano, se nos não der, d'elle, alguma das quatro peças que traz ensaiadas. Seja a citada *Locandiera*, sejam *Gli Innamorati*, *Pamela nubile* ou *La Serva amorosa*, não importa qual, pois, quer como Eugenia, Mirandolina, Pamela ou Corallina, Tina di Lorenzo nos encantará.

Que ella, radiosa dispensadora de alegrias, gentil mestra jovial, nos dê, portanto, uma só noite que seja, o jocundo prazer de a vermos ladinamente viver a bemfazeja, perfumada, cariciosa graça do Molière dos canaes!

Tão bella alma de mocidade, tão aberto riso do sul, tão exuberante filha do sol, deve — e estou certo que a sua bondade o não negará — conceder-nos a nós, meridionaes tambem, essa deleitosa festa, em que riamos, com o orgulho de ver triumphar em Tina di Lorenzo, sob a inspiração graciosissima de Goldoni, o jubiloso, triumphante, amoroso e heroico sorriso latino.

Com Tina di Lorenzo, que, nesse particu-

lar, se distancía da ferrenha egolatria das suas rivaes, vem uma companhia em que ha bons elementos.

Luigi Carini é um actor muito seguro, que na sua arte se orienta por esta divisa bebida em Platão e Anatole France: «A arte não é a verdade, é a belleza».

Armando Falconi, marido de Tina di Lorenzo, é um comico de notaveis recursos, filho de Adelaide Falconi, nome que perdura nos annaes da comedia em Italia.

Pode citar-se ainda Nerina Grossi, uma ingenua apreciavel.

Quanto ás restantes aptidões que possa haver no grupo, referi-las-hei na devida altura.

A companhia estreou-se no dia 16, com a *Magda* de Hermann Sudermann.

Sudermann é um dramaturgo tão interessante quanto o pode ser um allemão pezado, ebrio de raciocinio, dispondo as personagens em lento jogo de xadrez e gastando immenso tempo para armar um golpe d'effeito.

A sua producção que, dada a sua digeribilidade para o publico, tem a optima vantagem de constituir uma boa transicção do velho theatro d'acção para o novo theatro d'ideias,

baseia-se toda num mesmo principio, facil de aprehender a quem attentamente a encare.

E' possivel que alguma das suas peças fuja a tal norma, mas, em todas quantas lhe conheço, desde a *Magda* ás *Fogueiras de S. João*, d'*A Honra* á *Pedra entre pedras*, a sua these dramatica resume-se no conflicto d'uma dada personagem com o meio que a acolhe, ou, esclarecendo melhor, na opposição entre uma creatura que, pretendendo em vão libertar-se do ambiente onde nasceu ou se formou, a elle volta, para o estranhar, para succumbir ou para o repudiar definitivamente.

E' Magda, que na tormenta fortaleceu a sua grande coragem de mãe e de artista, tornando ao lar estreito, para anniquilar, na intransigencia que morre com o pae, o rigido despotismo familiar.

É, em *A Honra*, Roberto, regressando da aventura longinqua para renegar, nauseado, a prostituição da irmã, sacrificada pela paterna cubiça.

É a Trude das *Fogueiras de S. João*, que, oriunda da desgraça, vem parar a uma sociedade mais pura, para abnegadamente sacrificar á filha da casa a sua paixão vehemente.

E' Thiago Biegler, deslocado e rebelde na companhia dos regenerados canteiros do drama *Pedra entre pedras*.

A arte de Sudermann mostra-se, d'esse modo, pouco variada, assaz convencional, vibrando, como a harpa eolica do velho Schwarze, no subterraneo lobrego, a «famosa sentimentalidade allemã», a que Magda allude.

Deixemos, porém, Sudermann cofiando as suas luxuosas barbas de porta-machado, e vamos á gentilissima interprete que de recente chegou a este interminavel concurso de Magdas sentimentaes e resignadas Zázás.

Li algures que Tina di Lorenzo se estreia sempre com a *Magda*, e que tal obra é um dos seus amores. Confesso que não vejo motivo para tão fiel predilecção.

O trabalho de Tina di Lorenzo como Magda granjeia-lhe certamente o louvor de um estudo cuidadosissimo, mas o que ella não consegue dar é a figura a viver de um só blóco, integra e empolgante.

Se no segundo acto foi magestosa e expressiva, decahiu bastante no colloquio com o Pastor, em que não houve uma só nota forte a tocar-nos.

No terceiro acto, teve bellas passagens — a scena com a irmã, por exemplo, cheia de magua simples — mas na dramatica conversa com o amante esteve fria, e na ultima entrada, que é dos mais aproveitaveis momentos da peça, não logrou exprimir a especta-

tiva anciosa da filha que vae defrontar-se com o pae, senhor agora de todo o seu segredo.

No quarto acto, sobria em demasia, deixou a figura quasi por desenhar.

Secundou-a conscienciosamente a actriz Nerina Grossi.

No segundo espectaculo de Tina di Lorenzo, o publico deve ter tido a impressão de ouvir a *Rajada* — *La Raffica* — pela primeira vez, de tal maneira os italianos fizeram avultar certas minudencias que a interpretação portugueza deixara em branco.

Não me proponho reanalysar a obra. Apontarei, apenas, que, na versão agora apresentada, se cortou a intervenção da mãe no segundo acto, e que Tina di Lorenzo altera o final do terceiro, supprimindo os dois gritos do original:

— *Robert!... mon petit Robert!*

A insinuante artista fez primorosamente o primeiro e o segundo actos. No terceiro recorreu, por vezes, ao artificio.

A par de Tina di Lorenzo, salientou-se Carini, deveras feliz no Roberto de Chacéroy.

Armando Falconi, que se estreiava, deu muito pittoresco ao ridiculo Amadeu Lebourg.

II

MATERNITÀ

A peça *Maternità*, ouvida ante-hontem no D. Amelia, parece-me uma das mais excellentes obras do theatro contemporaneo, e é, sem duvida, o mais ousado rasgo da moderna dramatica italiana, em que Roberto Bracco tem um logar de alto destaque.

Não vem para aqui o estudar a producção avultada d'esse fertil auctor, que, tendo começado por ser um modesto empregado aduaneiro, e passando em seguida ao jornalismo, se metteu depois affoitamente a escrever dramas e comedias, levando para o theatro todo o seu fogoso impeto de napolitano cheio de espirito e audacia.

Das suas primeiras comedias num acto *Non fare ad altri...*, *Lui lei lui* e *Un'Avventura di viaggio*, ou do seu primeiro drama *Una donna*, que provocou escandalo, aos seus ultimos trabalhos, como *La piccola fonte*, *Notte di neve* ou *I Fantasmi*, que tem uma curiosa these baseada no ciume do futuro, a obra de Bracco

Tina di Lorenzo na peça "Maternità"
Varischi, Artico & C.ª, phot. (Milão)

é um opulento campo, fecundado por novas seivas e brilhando aos vivos lampejos de um primoroso talento.

Admiravelmente dotado para a dramaturgia, conseguindo com facilidade prodigios de technica innovadora, Bracco mostra-se talvez, já não digo o maior realisador do hodierno theatro italiano, mas — e a projecção dos annos o confirmará — um dos mais atrevidos precursores do theatro novo, que o nosso seculo ha-de crear, fundindo, ao calor potente do sol latino, a velha dramatica meridional com as ideaes aspirações do symbolismo nordico; erguendo, em logar das abstracções frias do raciocinante mysticismo septentrional, as communicativas encarnações do sentimento; vestindo com o deslumbrante manto da forma e da cor, que são nossas, as pallidas creaturas da arte de entre os gelos.

Nessa seduzente estrada que se abre ao theatro, Roberto Bracco é dos que vão na vanguarda, pois, com o seu vigoroso poder de realisação, elle é, na scena, a rebeldia, o arremesso, e a sua arte, mar irreverente, dir-se-hia que se compraz em estuar, com a pura arremettida das espumas, contra os limosos muralhões do preconceito, da falsidade, da estupidez humanas.

Não sei de auctor dramatico que mais ame

a dfficuldade, do que Bracco. Exuberantemente o provam os quatro actos que Tina di Lorenzo — e não ha termos para a louvar! — impoz com o seu prestigio a uma plateia que se indignou interiormente, mas que noutras condições é provavel protestasse ruidosamente.

Se, deixando a ventilada clareira em que gostosamente me encontro, eu quizesse embrenhar-me numa moita escura, seria agora occassião de pôr em confronto, esmagador para o francez, a peça do italiano, humanissima e enorme, e a chilra *Maternité* de Brieux, campanuda dissertação sobre «a greve dos ventres»

Não se comparam o diamante e o vidro. Remettendo ao merecido esquecimento a *Maternité*, volto com prazer á *Maternità*.

Claudia di Montefranco, casada com o Marquez Alfredo di Montefranco, um perdulario vicioso e arruinado, recalcou em si, durante dez annos, a antypathia que sente pelo marido, soffreu as affrontas d'elle, tolerou-o a seu lado, apenas porque um grande ideal a dominava: ser mãe. Ao cabo d'esse tempo, logra finalmente Claudia ver realisada a sua persistente aspiração: um filho alvoresce em seu ventre. Eis, portanto, victorioso o seu desejo!

O drama começa no dia em que ella com-

municou ao marido a feliz nova, por elle recebida sem enthusiasmo.

Estamos em casa de Mauricio Dorini, amigo intimo de Alfredo, mas ganho por Claudia á sua causa. Com o fim de bem se informar das ideias do esposo a respeito da creança que lhe annunciou, Claudia procura Mauricio para lhe pedir que a deixe escutar a confidencia que Alfredo não deixará de vir fazer-lhe em breve. Mauricio annue ao pedido, e, escondida atraz de um reposteiro, Claudia tem a confirmação de toda a baixeza do marido, que a julga uma adultera, a manda seguir por espiões, e não acredita que seja seu o filho que ha-de nascer, regosijando-se, no emtanto, interesseiramente pelo facto da creança lhe dar azos a recahir nas boas graças de um tio muito rico, o Duque de Vigena, que lhe não perdoava a falta de um herdeiro, e que, com o seu advento, certamente lhe pagará as dividas. Depois de Alfredo se ir embora, Claudia sahe do seu esconderijo, e, ennojada com o que ouvira, declara a Mauricio que lhe são totalmente indifferentes as disparatadas suspeitas do esposo, exclamando, como que na convicção de que a sua tardia maternidade é simplesmente uma milagrosa fecundação do seu desejo:

— «Preparo-me agora a viver da minha feli-

cidade, de uma felicidade que é exclusivamente minha: cada vez mais longe d'elle, espero, cada vez mais apegada ao grande bem que finalmente obtive de mim mesma!»

No segundo acto, em casa dos Montefranco, Claudia surprehende o rufião encarregado de a vigiar, dando conta ao marido da visita da esposa a Mauricio. E' a hora do fim do jantar, e os convivas regressam ao salão, onde o Duque de Vigena e Alfredo se espraiam em considerações sobre a paz domestica. Claudia mal responde ao que lhe dizem, esforçando-se de todos os modos por indispor o Duque, ao qual chega desabridamente a pedir que não fume, quando elle vae para accender um charuto. Dissimulando, Alfredo afasta o tio para uma partida de xadrez com Mauricio. Depois, ficando a sós com a esposa, pede-lhe contas do seu procedimento. Irrompe então a scena decisiva, em que Claudia, lançando ao rosto do marido toda a sua miseravel vida de devasso. lhe grita a firme decisão de se separar d'elle, escudando-se no recente orgulho de que se sente forte:

— «Basto-me agora a mim propria!»

Enfurecido, Alfredo ameaça maltrata-la. Claudia pede soccoro. Accodem o Duque e Mauricio, na presença dos quaes, Claudia revela a hypocrisia do seu lar e a covardia re-

voltante do marido, que, persuadido de que ella o atraiçoa, acceita de bom grado a paternidade do futuro filho só com a mira na liquidação das suas dividas. Fulminado com tão inesperadas revelações, o velho Duque começa por censurar a Claudia a sua supposta infidelidade, mas logo, ante a nobreza dominadora d'aquella mulher, elle, o puritano, se curva respeitoso:

— «O adulterio tem-me sempre parecido uma coisa abjecta. Confesso, porém, que, dentro dos inalteraveis limites do erro, o haveis até certo ponto nobilitado».

O terceiro acto leva-nos a uma casita de campo, onde Claudia, já separada do marido, veiu albergar toda a sua jubilosa esperança. Contente, e visitada a meudo por Mauricio, prepara Claudia o fresco enxoval da sua illusão. Ha algumas scenas encantadoras: a tagarelice da creada que lhes serve o jantar; a caseira que, com toda a filharada, lhes traz o requeijão saboroso; as correrias de Claudia com a creançada; a ambigua situação de Mauricio, etc. A certa altura, Claudia vae visitar uma filhinha da caseira, que está doente, e chega Alfredo. Alfredo participa então a Mauricio que o medico que viu Claudia reconhecera que aquelle filho tão desejado representará a morte da mãe: Claudia soffre do

coração, e urge evitar o parto para lhe salvar a vida. Mauricio duvida de que uma tamanha condemnação impenda sobre essa mulher, «que é a personificação imponente e radiosa da maternidade,» pois que «no phenomeno singular da sua maravilhosa monomania, se concentram, no estado agudo, os direitos, as paixões, os ciumes e as ambições divinas de cem mães reunidas numa só mãe.» A sentença, porém, é inexoravel; assim o affirma o medico numa carta que escreveu a Alfredo: carta que, pouco depois, Claudia consegue ler, cahindo desmaiada nos braços de Mauricio.

Muito breve, o quarto acto, passado no mesmo scenario do terceiro, apresenta-nos Claudia ferida pelo derrocar de todo o seu sonho e condemnada a soffrer a operação filicida. Assiste-a, como enfermeira, uma religiosa. Áquella carinhosa mulher prohibida de ser mãe, só uma ideia agora lhe sorri: morrer; morrer com o ser que traz em si. O poço do jardim attrahe-a fascinadoramente. Num impeto maior da sua amargura, tenta alcança-lo; a freira, porém, corta-lhe a passagem, e então aquella suprema mãe, num rasgo pathetico e inedito de tragedia, atira-se de bruços no soalho, suicidando duas vidas numa só, e morre feliz, balbuciando:

— «Venci! Comigo... comigo...»

E' isso a *Maternità* de Bracco na sua estructura apparente: nesse «á primeira vista», que é o que apenas interessa ao publico, incapaz de se esforçar por enxergar mais longe no que lhe põem deante dos olhos.

Na opinião de um critico italiano, a peça é mais feita para surprehender do que para persuadir. Para mim, é principalmente feita para nos dominar.

O que nella mais me maravilha é a claridade que a illumina, a leveza portentosa com que o auctor conseguiu exteriorisar um sentimento todo intimo. Foi logico, deve dizer-se: por maiores dores que a acompanhem, a maternidade, quando bem entendida, terá sempre, como todos os sentimentos amigos da vida, a alegria das florescencias.

Qualquer outro dramaturgo menos latino, ao tratar o mesmo assumpto, faria uma peça lugubre e nevoenta. Roberto Bracco alliou tão estupendamente o dramatico e o comico, que a *Maternità* é quasi sempre uma peça, se não alegre, pouco triste; e é tal a ligeireza do traço, alliaz profundo, que eu creio, com Giulio de Frenzi, que: «Bracco, authentico espirito meridional, não tem verdadeiros defeitos, tem sómente excessos, e principalmente o de insistir, de se atormentar, de subtilisar, no perpetuo desejo de uma perfeição nova, de uma

ulterior precisão. Disse-se, até demais, que Claudia é uma creatura excepcional; esqueceu-se, porém, que *Maternità* tem a linha e a cor d'uma creação poetica, superior á modesta exactidão de uma realidade; tem uma atrevida largueza de ideia e de forma, perfeita fusão do comico e do tragico, do idyllio e da satyra, e a segurança soberba de uma technica que, para encontrar difficuldades dignas do seu valor, parece ter necessidade de as crear por sua mão».

Todas as figuras da *Maternità* são desenhadas com mão de mestre, ainda mesmo as mais episodicas, como a de Olghina, a graciosa amante de Mauricio no primeiro acto, ou a de Rosalia, a caseira, nos dois ultimos, e sobretudo no terceiro, que, devido á grulhenta ninhada dos petizes de Rosalia, ás rendas do enxoval, ás uvas maduras colhidas por Claudia, ás flores do jardim que se avista ao fundo, ao sol e á poeira a que Mauricio allude, tem por vezes o vibrante colorido de uma paizagem.

Dos dois protagonistas, Mauricio é um bom typo de solteirão pacato, regrado, commodista, guardando os mandamentos da hygiene até no que ao prazer respeita.

Quanto a Claudia di Montefranco, é uma das mais lindas creações da arte moderna. Re-

presenta a propria encarnação da maternidade: desejo latente, ambicioso, progressivo, que primeiro soffre em silencio e depois cresce em força e em coragem, enchendo toda a vida d'aquella mulher, fazendo-a repellir o jugo vergonhoso que a aviltava, levando-a á extremada victoria de se bastar, e impellindo-a ao sacrificio heroico de morrer por não poder dar á luz o seu filho.

Para Claudia di Montefranco, todo o esposo antes de se arrogar direitos sobre um filho, precisa de mostrar-se digno d'elles. Não sei se será essa a conclusão que mais choca os espectadores da *Maternità!* E' certo, no emtanto, que sobre a caprichosa sentimentalidade das plateias, deleitadas, por exemplo, em ver morrer uma mulher no cadafalso para salvar um filho, tem um effeito irritante a bondade excelsa d'essa mãe de Bracco, que se não sente com animo para consentir no assassinato cirurgico da sua creança, ou com forças bastantes para lhe sobreviver.

No facto do suicidio de Claudia repugnar ao publico, está talvez o mais cabal reconhecimento de nobreza d'essa doce heroina.

Ella mostra, em verdade, amar tão bem a vida, que todos quereriam vê-la feliz com o filho ao lado.

Julgando protestar contra a obra e contra

o auctor, o publico não faz mais, afinal, do que rebellar-se contra a propria vida, que, ás vezes, commette injustiças tão tremendas como essa de haver deixado florir num corpo commdemnado á infecundidade o mais enthusiastico dos fervores maternos.

Tina di Lorenzo, a creadora do papel de Claudia di Montefranco, como de varias outras das heroinas de Roberto Bracco, fê-lo deliciosamente. O seu feitio scenico casa-se admiravelmente com o da figura, cheia de alegria serena.

Falconi foi tambem primoroso no Mauricio. Carini muito correcto no ingrato Alfredo. Nerina Grossi uma Olghina tentadora.

III

IL MONDO DELLA NOIA — COME LE FOGLIE ROMANTICISMO — LA SIGNORA DELLE CAMELIE

Cada vez, de recita para recita, nos interessam mais a deliciosa actriz, que é Tina di Lorenzo, e o seu harmonico grupo, que, com

a variedade e precipitação a que as noites de viagem obrigam, conseguem extrahir da sua vasta bagagem conjunctos perfeitissimos, onde muito teriam que aprender as indisciplinadas companhias cá da terra.

Ha alli, positivamente, um sentido theatral muito apurado, que se manifesta quer no vestuario, quer no arranjo das scenas, quer no mais infimo pormenor das marcações, verdadeiramente cuidada e brilhante na *Sociedade onde a gente se aborrece*, na *Dama das camelias,* etc.

Ao sentar-se no cadeirão academico que a morte de Pailleron desoccuppara, disse Paul Hervieu que «elle fôra o poeta do coração e da alma da donzella, e que nisso reside a sua nota pessoal e original que, entre os melhores auctores do seculo passado, lhe garante um dos mais elevados postos d'honra».

Decerto ha nessas palavras os exaggeros cortezes de um substituto commovido, o empolado louvor da hora solemne: louvor, porém, corroborado pela perdurante celebridade do nome de Pailleron, e attestado pelo seu monumento, em cuja base a gentil Antoinette de *L'Étincelle,* com as feições de Jeanne Samary, lhe offerta impereciveis flores.

A notoriedade de Édouard Pailleron, bem

como o triumpho universal de *Le Monde où l'on s'ennuie*, só poderão parecer inexplicaveis a quem não souber ver nesse auctor superficial e ligeiro um representante espirituoso das tradições galantes do theatro do seu paiz.

Derretendo, numa caçoula barrada de Molière, a frivolidade falladora de Marivaux e a satyra colorida de Beaumarchais, com umas vagas pitadas de Musset, eis Pailleron, em virtude d'esse continuo encadeamento da dramaturgia franceza, que faz, por exemplo, com que o Isidore Lechat, de Octave Mirbeau, diga, quarenta annos antes, pela bocca do Bondin de *Le Second mouvement* de Pailleron, a these famosa: — *les affaires sont les affaires;* ou que a phrase do joalheiro de *La Rafale* de Bernstein: — *un bijoutier est un confesseur*, saia da declaração do cabelleireiro de *Le Monde où l'on s' ennuie: — un coiffeur est un confesseur.*

Pensando num dyptico desproporcionado, treze annos depois de *Le Monde où l'on s'amuse*, deu Pailleron ao seu publico *Le Monde où l'on s'ennuie*, em que — segundo Paul Raymond diz á mulher, ao explicar-lhe aquelle «laboratorio do successo» onde se encontram — se trata de «um Hotel de Rambouillet em 1881.»

O acolhimento feito a essa divertida obra de figurinhas falsas, mas graciosas, foi em

toda a parte retumbante. Em Portugal, desde Rosa Damasceno que a não escutavamos; pelo que, no seu reapparecimento em italica veste, o publico accudiu bem disposto ao theatro, d'onde sahiu melhor disposto ainda.

É que *Il Mondo della noia* foi, até agora, a melhor noite da temporada italiana, e Tina di Lorenzo se dignou emfim mostrar o seu espontaneo talento comico: de um comico subtil, complicado de sentimento, que é um primor de exteriorisação artistica. A sua Suzanna de Villiers não se esquece facilmente.

A companhia Di Lorenzo-Falconi, que até aqui se mantivera bem na generalidade, deu-nos nesta peça, cheia de conjunctos, uma optima prova da sua disciplina e afinação. Carini é um actor malleabilissimo, que sempre se impõe. Armando Falconi, sem tocar a perfeição do Mauricio da *Maternità*, e descontadas certas sahidas de mau gosto, fez correctamente a parte de Paulo Raymond. Nerina Grossi representou com brilhantissimo relevo o papel de Joanna Raymond. Ha ainda a citar as actrizes Rizzotto e Rossetti e o actor Bonafini, todos muito conscienciosos.

A obra dramatica de Giuseppe Giacosa é absolutamente desencontrada: começando por

um romantismo feroz de capa e espada, para chegar depois ao sobrio, pungente realismo de *Tristi amori:* tendo maciezas d'aguarella, como nesse enternecedor conto dialogado que é *Come le foglie*, e despedindo-se com a vigorosa these de *Il Piú forte*.

Come le foglie, fructo de uma sentimentalidade generosa, que commove sem esforço, é uma novella acariciante, em que a dor apparece diluida, não para nos maguar, menos, mas para melhor nos fazer amar a bondade e a dedicação.

De mistura com isso, um amavel proposito de nos fortalecer a vontade, de nos inculcar o desprezo do luxo, a gloria do esforço, como a melhor mira da nossa vida.

Lembro-me de que já alguem filiou *Come le foglie* no theatro de Émile Augier, mas a asserção não colhe. Ha talvez um que outro ponto de contacto; tudo se reduz, porém, ao vago parentesco inevitavel entre dois professores que versassem a mesma disciplina: o bem.

Quem Giacosa me traz á recordação é, pela doçura de algumas das suas figuras, o Daudet de certos contos, que tudo devem á atmosphera virtuosa que os impregna.

Sendo, theatralmente, uma obra imperfeita, sobretudo pelo abuso da narração e pela au-

Luigi Carini

Caricatura de Romeo Marchetti

sencia dos lances capitaes, que se descrevem, mas se não veem, *Come le foglie* ouve-se com crescente agrado, tão enternecedora se mostra a sua sinceridade quasi ingenua.

Carece, no emtanto, de uma boa execução, como a que a companhia Di Lorenzo-Falconi realisou.

Tina di Lorenzo poz uma grande ternura na composição da difficilima Nennele. O terceiro, e, ainda mais maravilhosamente, o quarto acto, onde avulta a menos theatral, mas a mais delicada e humana scena da peça, foram por ella desempenhados com purissima arte.

Naquella modesta saleta, inhospita á ambição dos que, ingratos, desertaram do arruinado lar, e onde a melancholia do titulo, *Come le foglie*, suggere as folhas doiradas que se vão no outomno, as folhas que ainda se manteem a custo, as folhas que de novo hão-de sorrir á primavera, Nennele, arrependida de ter, ella tambem, como as irmãs e a madrasta, pensado em abandonar o pae, reconcilia-se com o honrado velho, que resignadamente trabalha. Restabelecida a paz d'esses dois corações, vão ambos, para a ampla janella, onde o luar bate em cheio, olhar a serena noite do campo silencioso. Enfirmando-se, a filha descobre um vulto na treva. Pergunta quem é? O vulto some-se, e continuam

pae e filha a sua conversa, até que o mysterioso vulto torna a apparecer e Nennele reconhece nelle o namorado. Di-lo ao pae, que, sorrindo, consente, e o braço alvo da filha, alteando-se ao luar, agita-se na curva propicia do chamamamento, emquanto no seu rosto o amor reluz.

Neste ultimo momento da obra, Tina di Lorenzo foi esculpturalmente deslumbrante de belleza e sentimento.

Ao lado de Tina di Lorenzo, brilhou pela sobriedade o actor Bonafini. Luigi Carini, muito bem no Tommy. Falconi, contrariadissimo no papel de Maximo, fê-lo, comtudo, discretamente. É ainda de justiça citar a actriz Rizzotto-Cassini que, na espinhosa parte de madrasta, se houve correctamente.

A primeira vez que travei relações com o *Romanticismo*, foi á sahida de um estanco de sal e tabacos em Italia. Tinham-me vendido uma caixa de phosphoros, em cujas faces gesticulavam, a cores, as principaes personagens do drama de Gerolamo Rovetta.

Tal nota, julgo eu, diz muito sobre a popularidade da obra, assim equiparada ao sarrabulho inquisitorial de *La Tosca* ou ao sonho murgeriano da *Bohemia*.

Peça nacionalissima, ferindo todas as cordas do vibrante patriotismo italiano, ensinando a muitos filhos a valorosa ousadia dos paes, reconstituindo escrupulosamente o ambiente creador da nova patria, *Romanticismo* é uma pagina de historia, absolutamente inviavel para um publico estrangeiro.

A sua acção decorre em 1854, na epocha tormentosa em que a tyrannia austriaca estendia a sua garra pela Italia do norte, em que Veneza e Milão eram diario theatro de odios e traições sangrentas, e em que, pela fronteira suissa, os emigrados politicos introduziam na patria escravisada os folhetos subversivos e os appellos inflammados.

Era o periodo romantico em que, no salão milanez da Maffei, se fazia musica, litteratura e revolução; em que, qual novo *Werther*, o *Jacopo Ortis*, de Ugo Foscolo, creava nos animos o amor do suicidio; e em que as inoffensivas obras de Guerrazi e Silvio Pellico se liam em segredo como proclamas conspiratorios.

Abstrahindo do seu nobre ardor patriotico, que nos não é dado sentir, o *Romanticismo* vale pouco como trabalho dramatico.

Enferma de monotonia e repetição. O primeiro acto é uma synthese de toda a obra, e as personagens dos restantes nada mais farão

do que seguir as pisadas das do prologo. A Condessa Anna Lamberti não accrescentará uma só nota á abnegação de Judith Ansperti, que desapparece logo de começo. A figura excessivamente romantica do polaco Rodolpho Cezky, que só apparece no segundo acto, e sabemos que se mata apoz a espionagem, é, apenas, um d'esses caracteres fracos a que no primeiro acto se faz referencia.

Mais integramente tratada é a figura preponderante do Conde Vitaliano Lamberti, que, renegando da austriaca predilecção da mãe, serve denodadamente a causa da «joven Italia», sacrificando-se inteiramente para salvar Giacomino, e reconquistando com a sua dedicação todo o amor da esposa, a Condessa Anna: tocante personificação do feminismo heroico das mulheres do renascimento italiano, que produziu o vulto esplendoroso da mãe Cairoli.

Luigi Carini escolheu o *Romanticismo* para a sua festa artistica, e andou acertadamente, porque tem no papel de Vitaliano Lamberti uma bella prova do seu invulgar talento. Com o magnifico Roberto de Chacéroy da *Rajada*, e o esplendido Armando Duval, que em breve annotarei, fica este seu trabalho sendo dos melhores. Tendo de compor uma personagem de romantico apaixonado, Carini encarnou-a com

um brio e vigor assignalaveis. No primeiro acto, o juramento de fidelidade á causa da «joven Italia», una, livre e independente, foi dita com toda a inspiração de um bellissimo actor e com a convicção de um bom patriota.

Tina di Lorenzo, no apagado papel da Condessa Anna Lamberti, creado por ella — a quem Rovetta dedicou a obra — representou com toda a sua arte. Para mim, a Condessa Anna ficará lembrando-me, pelo facto da actriz envergar as vestes romanticas d'essa personagem quando eu tive pela primeira vez a honra de lhe fallar.

Falconi fez com o seu costumado bom-humor o Giacomino. Nerina Grossi pareceu-me pouco á vontade na scena da pharmacia.

A Dama das camelias, a affirmativa obra do brilhante talento de Dumas filho, que tanto havia de produzir apoz ella, é hoje um pezado drama, que já pouco nos impressiona com os seus cordelinhos pueris, o seu dinheiro atirado a mãos cheias — rasgo predilecto do auctor — e as suas numerosas cartas. O theatro de Dumas filho é um verdadeiro labyrintho epistolar.

Tina di Lorenzo quiz dar-nos tambem a conhecer a sua Margarida Gautier. Força é con-

fessar que esse seu papel sahe abertamente dos moldes consagrados, e tem o merito de ser um trabalho minuciosamente estudado e optimamente composto.

Salientarei o primeiro, o terceiro e o ultimo acto. Este é, para o publico, o mais decisivo, por causa da scena de morte. Tina di Lorenzo morreu perfeitamente. Afastando-se do modelo Sarah Bernhardt, preparou o final com pormenorisações magnificas — algumas, verdadeiros achados de marcação — morrendo, serena, sem grandes espalhafatos, num beijo todo d'alma ao seu Armando.

Armando Duval encontrou em Luigi Carini um interprete magistral. Fez admiravelmente o quarto acto, e na scena derradeira do quinto brilhou sem favor. Não resta duvida de que está muitissimo bem ao lado de Tina di Lorenzo.

IV

TEODORA — ZÁZÁ

Tendo-nos já deleitado com alguns bellos espectaculos, quiz a Companhia di Lorenzo-Falconi deslumbrar-nos com a exhibição da

Teodora de Victorien Sardou, dada numa maravilhosa enscenação, sem duvida difficil de exceder-se, numa companhia ambulante de largo giro.

Desde Maria Guerrero, que não viamos em Lisboa uma tão rigorosa, cuidada e opulenta reconstituição scenica de uma epocha: demais a mais, de uma epocha summamente ingrata para a reviviscencia scenica, pelo extraordinario apparato do seu viver, pelo oiro que a marcheta, pelo mysterio que ainda a circumda, pelo typico caracter do seu minimo accessorio.

Foi, por isso, notabilissima a noite da *Teodora* que, quanto a scenario, indumentaria e adornos, serviu para a demonstração de um grau de progresso material, que as montagens portuguezas ainda não alcançam nos melhores theatros.

Como obra dramatica, *Théodora* é uma das melhores entre as más peças de Sardou. Tem mesmo um real valor como evocação historica.

Preciso é ser conjunctamente um erudito paciente e um habil dramaturgo, como Sardou, para assim, com pinceladas rapidas, onde se devassa patentemente a suggestão shakespeareana, erguer, num bloco de oiro e sangue, Byzancio a nossos olhos.

A figura imprecisa, quasi lendaria, de Theodora — alliança estranha da crapula e da purpura, viciosa triumphante no tablado e no throno, lasciva jograleza feita basiliza — é eminentemente atthrahente.

Ao apoderar-se d'ella, Victorien Sardou não era o primeiro, como elle proprio o confessava numa interessante carta ao director de *Le Gaulois*: — *Oui, mon cher Meyer, il y a une Théodora italienne et une Théodora anglaise, et, de plus, une pièce française intitulée*: l'Impératrice et la Juive, *et j'aime mieux avouer tout de suite que, fidèle à mes habitudes, c'est avec ces trois pièces que j'ai fait la mienne.*

Com respeito á *Théodora*, desencadearam-se em França, quando da sua estreia em 1884, e ainda na reapparição, em 1902, numerosas polemicas, que, apenas, serviram para confirmar a escassez incerta de informações seguras sobre esse vulto pervertido e captivante. A pouca luz dos documentos descobertos até agora tanto auctorisa a versão da decantada libertinagem de toda a sua vida, como a conjectura da sua fidelidade conjugal, sustentada por Charles Diehl, a cujos remoques o inalteravel Sardou respondia espirituosamente: — *Je n'ai donné qu'un amant à Théodora, un seul. Dans ces conditions, au* VI^e^ *siècle*

comme au nôtre, on est presque une honnête femme.

Levou-se tão longe a discussão, que ficou celebre a questiuncula do garfo byzantino, provocada por Darcel, e em que Sardou sahiu vencedor, provando a remota existencia de tal utensilio.

Nas suas linhas geraes, a peça de Sardou é quasi sempre uma invenção da sua phantasia, ainda que subordinada ao caracter da epocha. Os amores de Theodora com Andreas, trama essencial da obra, não passam de uma fabula imaginaria.

O quadro mais rigoroso é certamente aquelle em que Theodora, impondo-se á apavorada covardia de Justiniano, o salva da chamada «sedição Nika». A morte de Theodora, offerecendo docilmente, ao lado do cadaver do amante, o pescoço ao laço do carrasco, é mera invenção do auctor, pois está provado que ella morreu, de um cancro, em 584. Esses dois factos, e o seu casamento com Justiniano, são até as unicas verdades perfeitamente assentes sobre a famosa imperatriz, que até hoje se não apurou ainda se era chypriota ou syria, se filha do guarda dos ursos do amphytheatro, como affirma a *Historia secreta*, ou do piedoso senador em que fallam os monophysitas.

Conjectura-se mais que, no seu corpo meudo, devia residir um voluptuoso, fino e impressionavel temperamento de oriental, em perpetuo contraste com a rudez de Justiniano, «esse macedonio da montanha», na opinião competentissima do já citado Charles Diehl.

Mas, deixando a exactidão historica, por vezes impossivel de respeitar a um auctor dramatico, é de justiça reconhecer neste trabalho de Sardou — a que se cortou agora um quadro — certas scenas d'uma belleza a que elle nos não traz habituados. Apontarei como mais dignos de nota: o terceiro quadro, passado na casa de Andreas, em que Theodora, sua amante — para elle a mysteriosa Myrtha bem-amada — ouve a populaça berrar a canção d'escarneo contra ella, e a suffoca na bocca do amante, cheio d'odio á imperatriz, que é, sem que Andreas o saiba, a mulher que, cheio d'amor, elle tem nos braços; o quarto quadro, talvez o mais dramatico de todos, quando, para o impedir de revelar alli, no imperial aposento, o nome de Andreas, envolvido na conjura, Theodora apunhala Marcellus com o estylete que lhe prende as tranças; e o sexto quadro, em que, tendo manietado a seus pés o amante, que finalmente reconheceu na imperatriz a sua Myrtha, Theodora lhe amor-

daça as injurias com o seu véo lhamado d'oiro.

Já frisei a maravilhosa maneira como a *Teodora* foi posta em scena. O scenario, deslumbrante, deve-se ao consciencioso pincel de Broggi. Todos os quadros são pintados com egual cuidado, mas, se é licito preferir, destacarei: a sala imperial do primeiro quadro, com o seu sumptuoso leito de pavões estylisados; o terraço grego, onde sorriem os bustos de Platão, Sophocles e Milciades, primoroso nos effeitos da luz atravez da ramada; o gabinete de Justiniano; e a tribuna do «Kathisma.»

O vestuario, adereços e mobiliario d'esses quadros, por onde perpassa uma multidão de escravos, de soldados, de eunucos, de familiares, de silenciarios e de barbaros, são tambem de grande riqueza e bom gosto.

Creio bem que tarde se verá por cá cortejo equiparavel ao do sexto quadro. E, sem se ver, não se acreditaria que se podesse fazer tanto numa *tournée*.

O desempenho apresentou-nos um bello conjuncto.

Na *Teodora*, ha um unico papel de impor-

tancia — o da protagonista — e esse, verdadeiramente fatigante, coube á esforçada e infatigavel Tina di Lorenzo.

A esplendorosa belleza italiana de Tina, que lembra uma carnação aristocratica de Paulo o Veronez, é certamente a antithese exuberante da pallida, franzina e pequena Theodora, que, no mais authentico dos retratos que se lhe attribuem — o celebre mosaico da igreja de S. Vital, em Ravenna — se nos depara como uma esguia hysterica, de pouca altura e discretissimas formas, suggerindo-nos, nos fragmentos juxtapostos do restaurado e precioso documento, a ideia de uma musa do vicio construida aos pedacinhos.

Togada na sua purpura magestatica, em cuja orla se descobrem os doze apostolos; sagrada pelo diadema fulgente, d'onde escorrem perolas em fios grossos; com os seus grandes brincos pendentes, é, no olhar esgazeado dos seus bellos olhos pretos, a que allude o chronista, no torcido geito com que faz a sua offerta á religião symbolisada por uma fonte, no oval minguado do seu rosto, onde o nariz promonta impertinente, a fiel pintura da mulher insaciavel e langorosa, a respeito da qual Corrado Ricci escreveu: — «passou da comedia, que deleitava o povo, á tragedia, que o fez verter sangue; da peccaminosa enxerga,

cedida por dinheiro, á gloria das sagradas absides».

Era, portanto, Theodora — essa que, nua, parodiava no circo os amores de Leda e de Jupiter, entregando-se, coberta de petalas olorosas, á caricia branca de um cysne — um vibrante corpito delgado, de cabello preto e febris olhos negros, irreconciliavel com a linha ossuda e loira de Sarah Bernhardt, a creadora do drama espectaculoso de Sardou.

Ainda peor do que em Sarah, o papel assenta mal a Tina di Lorenzo, cujo corpo orgulharia uma tunica romana; mas, se ella, physicamente, não é nada o typo feminino da Theodora da historia, foi, ao desempenha-la, a valorosa artista que sempre se esforça por não desacertar.

Não tiveramos até agora occasião de a ver numa peça de attitudes. Ainda ahi, ao exteriorisar o duplo aspecto da arrogante Theodora e da singela Myrtha, o conhecimento dos segredos da scena, a ajudou muitissimo. Jogou correctissimamente com as duas faces da personagem: sendo de uma ligeireza agradavel, quando disfarçada no modesto traje verde-rosa de Myrtha, com uma linda concha de fitas no toucado, e tendo, como imperatriz, algumas passagens cheias de esculptura, como no quarto e setimo quadros, em que, sobre o

peitoral lavrado da dalmatica, os argolões d'oiro seguravam os fusis da cadeia poderosa.

Ao lado de Tina di Lorenzo, brilhou Carini, que é dicididamente, um actor com folego para as tiradas mais indigestas.

Falconi compoz o Justiniano com uma nota comica, quasi caricatural, que nada repugna ao poltrão concebido por Sardou.

Emfim, uma noite em que, não tendo ensejo para applaudir a grande arte, assistimos com proveito a uma completa demonstração dos modernos recursos scenicos.

A interpretação dada por Tina di Lorenzo á *Zázá* foi talvez, pelo contraste com todas as outras aqui vistas — e não são poucas — o papel em que ella mais evidenciadamente patenteou ao publico o franco realismo dos seus processos.

A tradição naturalista apresenta, na scena italiana, uma persistente continuidade, cujas principaes causas não desconhece quem alguma vez se enfronhou na pittoresca historia do theatro em Italia.

A Italia é, com effeito, o paiz da *commedia dell'arte*, do theatro improvisado, em que o actor era, não só interprete, mas, até certo ponto, um segundo auctor.

Armando Falconi
Caricatura de Fresno

Ainda hoje, em alguns theatros dialectaes italianos, nomeadamente no napolitano, se encontram, muito decadentes, mas reconheciveis, multiplas reminiscencias d'aquelle antigo processo.

A *commedia dell'arte* vincou profundamente o modo de ser dos comicos italianos, apurando nelles a noção de responsabilidade, visto que a improvisação, a que os obrigava, não dependia do inteiro arbitrio dos interlocutores, mas obedecia ao caracter immutavel da «mascara» em que se especialisavam.

Abolidas essas «mascaras» ou personagens fixas, aposentados Polichinello, Pantaleão e Colombina, o novo actor do theatro escripto, que succedia ao velho actor do theatro, para assim dizer, fallado, não abdicou por completo do grau de inciativa reconhecido ao avô mascarado, e ainda hoje, sempre que pode, trata de impor á figura que lhe confiam muito da sua maneira dramatica ou comica.

Foi o que, com intelligente lucidez, e estribando-se nos dados da peça, Tina di Lorenzo fez com a *Zázá*. Destituindo Zázá, que é uma simples çançonetista, da almiscarada elegancia d'actriz, que a creadora e a maioria das sequazes lhe emprestaram, Tina di Lorenzo mostrou a miseria do meio que outras enchumaçaram de poesia á sobreposse.

Não me deterei a dissecar de novo essa insonsidez monotona e estirada da *Zázá* — Margarida Gautier do Alcazar de Santo Estevão — explorando grosseiramente todos os infalliveis cordeis que movem o publico ao applauso: desde a paixão da mundana virtuosa, á pieguice d'um rhetorico papaguear de creança; da espicaçante scena ao toucador, no primeiro acto, á sentimental oleographia do ultimo.

Zázá é uma peça em cinco actos que parecem feitos, cada um, para seu publico differente: maneira certa de a todos agradar. O primeiro visa a interessar os velhos. O segundo destina-se aos moços imberbes. O terceiro é um acto honesto para senhoras casadas. No quarto, assiste-se a um curso de economia domestica para governantas. O quinto, finalmente, quasi corresponde, com mira nos compradores de revistas bréjeiras, a um desenho de Guillaume, contado por uma cura a uma devota da provincia: *la dame qui n'a pas voulu marcher...*

Fazendo de Zázá uma desmazelada cançonetista de baixa extracção — copia perfeita das muitas napolitanas, desafinantes e encalacradas, que, pelos cafés-concertos de todo o mundo, se encarregam de abandalhar lastimavelmente as lindas canções de Piedigrotta —

Tina di Lorenzo espantou muita gente. O seu naturalismo no acto do camarim creou arrepios na sala, e a sua blusa encarnada dos tres actos seguintes revolucionou os animos, como, outrora, certo collete vermelho de um romantico.

No emtanto, a interpretação de Tina é logica, e rigorosamente deduzida do texto: fonte primaria de todas as suas realisações. Havendo carregado conscientemente o lado ordinario da personagem no primeiro acto, foi depois, pouco a pouco, pelo amor que a invade, nobilitando-a de scena para scena, tendo imprimido por ultimo uma extraordinaria delicadeza de toques á Zázá, finalmente transformada pela fama e pela resignação.

Falconi, correctissimo no Cascart, que envelheceu talvez demasiadamente, pois os auctores lhe marcaram trinta annos. Carini, muito bem no Dufresne. O conjuncto, optimo como sempre, tendo-se salientado no segundo acto Nerina Grossi, uma inilludivel promessa.

V

DIVORZIAMO — FROUFROU — UNA PARTITA A SCACCHI — LA LOCANDIERA

Divorçons, de Victorien Sardou e Émile de Najac, pertence á resma d'esse theatro de fantochões, que o escanhoado fornecedor de Sarah Bernhardt adextradamente fabricava d'antes, com uma impunidade que sempre orçava pelo successo. Obra falsa, de inverosimil entrecho, tem na certidão de edade a data de 1880, e uma folha corrida de estrepitosos applausos, para os quaes Lucinda Simões muito contribuiu em portuguez.

A peça está tão inteiramente fóra de moda, que critica-la seria um absurdo. Relegando, por isso, ao conveniente silencio os tres velhos actos, attentemos no magistral relevo que ás suas principaes figuras imprimiram os comicos italianos do D. Amelia.

Da primeira á ultima scena, o segundo acto de *Divorziamo* é um dos melhores trabalhos scenicos a que Lisboa ultimamente tem assistido. Tina di Lorenzo patenteou nelle toda a

exuberante flexibilidade dos seus vastos recursos de alta comediante.

Sabendo que a Cypriana Desprunelles constituira, em tempos, um dos primeiros triumphos de Tina, confesso que, a principio, nutri o receio de ver, agora, esse papel prejudicado pela insistente repetição, em que, de ordinario, o habito substitue a inspiração e a technica se sobrepõe ao ideal.

Succede isso frequentemente com as «corôas» dos mais acclamados artistas: desviçam-se, emmurchecem, abolorentam-se, como, nos armarios, os loiros que as emmolduraram. Perdem em frescor o que ganham em certeza.

Por esso motivo, duplamente Tina di Lorenzo nos maravilhou: pela excellencia do seu trabalho como Cypriana Desprunelles, e pelo facto de não ter deixado envelhecer, nem automatisar-se essa sua creação.

Tão seductora frescura empregou Tina di Lorenzo ao repeti-la para nós, que se diria Cypriana um papel acabado de estudar. Com que atilada graça, com que espontaneo colorido, ella rehabilitou, esmaltou, requintou esse enfadonho colloquio dos esposos Desprunelles! Quanta novidade em tamanha antiqualha!

A remoçadora viveza com que Tina di Lorenzo puxou brilho ao baço dialogo sarduesco, constituiu uma calorosa demonstração de como

a arte dos interpretes pode valer aos auctores. Nunca senti tão bem a justiça do qualificativo de «pintores da palavra», dada aos comicos por não sei quem!

Toda a composição do caprichoso feitio de Cypriana Desprunelles, ambiciosa do vedado e desdenhosa do consentido, foi, por parte de Tina di Lorenzo, brilhantissima. Descreveu soberbamente o arrufo no primeiro acto e a scena da reconquista no segundo, animando galantemente, no terceiro, a ternura semi-ebria da rendida protagonista.

Carini deu espirito ao Desprunelles. No ridiculo Adhemar, Falconi teve optimas notas comicas. O resto da companhia portou-se bem: o que nada admira, dadas as pequenas exigencias que a peça apresentava para um grupo que já vencera maiores emprezas.

Sobre o *Froufrou* passarei de corrida, pois a antiquada peça não resistiria á mais summaria analyse.

Uma donzella que nos é apresentada e logo pedida, um filho que apparece sem termos noticia da sua existencia, um amante que triumpha sem sabermos por que bullas, um palacio veneziano que nos não haviam annun-

ciado, um duello fóra de proposito, e uma creatura que morre numa casa onde ignoramos como veiu parar, e eis *Froufrou*, cujo titulo foi roubado a Charles Yriarte.

Dentro de tal personagem, impossivel de adaptar ao seu temperamento d'italiana, pouco podia fazer Tina di Lorenzo. Brilhou, por isso, menos que em qualquer outro dos seus papeis, se bem representasse com acerto a scena do ensaio no segundo acto e morresse no ultimo com muito sentimento.

Carini, bem no Sartoris. Muito correctas as actrizes Nerina Grossi e Rizzotto.

Para sua despedida, convidou-nos Tina di Lorenzo ao serão goldoniano que, ao noticiar das suas primeiras recitas, ousei suggerir-lhe.

Representando para a deliciosa artista um bello triumpho, tal noite foi para todos de festa, pois, ao adejar das sonoras rimas de Giacosa e ao galante cantico da colorida prosa goldoniana, pulsou alegre a nossa alma harmoniosa de latinos, ante a deslumbrante belleza da esculptural interprete.

Iniciada com a ruminadora argumentação de Hermann Sudermann, as recitas de Tina di Lorenzo encerraram-se com o ponto d'oiro da veneziana graça.

6

Abriu esse amavel espectaculo derradeiro a lenda dramatica de Giuseppe Giacosa: *Una partita a scacchi*, cujo rendilhado prologo evoca o velho espirito provençal, «nosso pae veneravel», como diria Eça de Queiroz:

La romanza era scritta in lingua provenzale,
In quel metro monotono, cadenzato ed eguale,
Che infatidisce i nervi qual tocco di campana;
Ma in quella cantilena, per dissonanza strana,
C'era un fare spigliato, un'andatura snella,
Che mi costrinse a leggerla ed a trovarla bella.

A ingenua historieta medieval de um pagem valoroso, jogando a vida, num taboleiro de xadrez, com a appetecida castellã dos loiros cabellos, prendeu a attenção do numeroso auditorio deleitado.

Na sua longa tunica branca adebruada de pelles, sob a batega doirada da cabelleira dispersa, Tina di Lorenzo justificou, de sobejo, o enthusiasmo do pagem audacioso pela doce Yolanda:

Non lo sai che sei bella come nessuna al mondo,
Che amo il tuo fronte bianco ed il tuo crine biondo?

Os actores encarregados de a coadjuvar desempenharam a contento as restantes personagens: Carini no pagem Fernando, Cassini

ño Renato, Valenti no velho mesnadeiro Oliviero.

Por fim, a fechar essas quatorze recitas, que variaram entre a orgulhosa generosidade de Bracco e a novellesca delicadeza de Giacosa, passando pelos anachronismos do *Divorziamo* e do *Froufrou*, resurgindo o postiço sorriso de Pailleron e vibrando as tiradas patrioticas de Rovetta, fulgiu, suprema e simples, a caricia galante da arte de Goldoni, toda impregnada da cor imperecivel, que ficou, sendo no theatro, como na pintura, um dos segredos de Veneza.

Tina di Lorenzo foi, em *La Locandiera*, uma Mirandolina interessantissima. Apezar de não dispor da esbeltez finissima de uma authentica filha de S. Marcos — de Dora Baldanello, por exemplo, a belleza mais graciosa de toda a Veneza theatral — esforçou-se em dar leveza, malicia e gentileza á personagem.

Pelo pittoresco que imprimiu ao Marquez de Forlipopoli, Bonafini merece ser citado em segundo logar. Carini — a quem no repertorio moderno não regateei o elogio — mostrou-se, como Cavalleiro de Ripafratta, pouco á vontade no theatro classico. Cassini, que já,

em *Il Burbero benefico*, representara aqui Goldoni ao lado de Novelli, desempenhou correctamente o Conde d'Albafiorita. Falconi, com o seu desanuviado bom-humor, encarregou-se de um creado, que nem nome tem na lista das personagens, e fê-lo esmeradamente, seguindo a tradição jocosa da farça.

Recapitulando agora as impressões das recitas de Tina di Lorenzo, que a estas horas deve estar representando em Madrid, ficamnos o segundo acto do *Divorziamo*, o terceiro da *Maternità*, o ultimo de *Come le foglie*, e toda *A Sociedade onde* a *gente se aborrece*, como pontos culminantes da sua arte; a *Zázá*, como prova da sua intelligencia; *Madga* e *Froufrou*, como testemunhos do seu esforço, nem sempre victorioso, de «notabilidade».

Só nos resta presentemente esperar o mez de Novembro de 1908, para, se as suas promessas não falharem, tornarmos a applaudir Tina di Lorenzo no mesmo theatro, onde o seu nome ficou agora brilhando, entre geraes sympathias, numa das roseas lapides da parede das celebridades.

1907. Março-Abril

IV

As Memorias de Sarah Bernhardt

Que Sarah Bernhardt deve ter sete folegos, como um gato de immenso talento, não o ignoravamos. Agora, que Sarah já tivesse entrado na sua segunda existencia, é novidade que as *Memorias de Sarah Bernhardt*, luxuosamente editadas por Fasquelle, nos vieram trazer. E, no emtanto, deve ser verdade, visto Sarah as haver sub-intitulado: *A minha dupla vida* — sob-rubrica intrigante, que pode fazer esperar ineditas revelações com respeito a uma primitiva encarnação de Sarah: quem sabe se osso prediluviano ou mirrada pharaôa egypcia?

Sobre taes metempsychoses, porém, Sarah mantem-se no mais impenetravel dos segredos, parecendo que, com as palavras: *A minha dupla vida*, quiz, apenas, alludir aos dois periodos em que dividiu a sua biographia, segundo se deprehende d'esta passagem de

uma nota final: «Termino aqui o primeiro volume das minhas recordações; porque esta é, na verdade, a primeira phase da minha vida: a evolução real do meu ser physico e moral».

As *Memorias de Sarah Bernhardt* dizem com Sarah. São caras como os logares para as recitas de Sarah, sumptuosas como a theatral indumentaria de Sarah, palavrosas e redundantes como as peças que Sarah prefere. Formam uma auto-apologia em perto de seiscentas deleitadas paginas, escriptas quasi todas deante de um espelho lisonjeiro. Constituem uma apotheose interminavel, fatigante; um hymno de grandiosa vaidade: d'essa vaidade deformadora que divinisa com exaggero até os proprios defeitos.

E' a genial histrionisa em toda a sua berrante evidencia de mulher-cartaz, em todo o seu clamoroso exhibicionismo, em todo o seu desequilibrado *sarah-bernhardismo:* termo que os diccionarios do futuro hão de inserir, como os vocabularios do presente inserem a bernardice d'aquelles antigos frades comilões, tapados e bréjeiros.

Ha um ponto em que o livro não concorda com a panegyrista: quanto ás dimensões. Sarah é pequenina, o livro é amplo. Sarah é tão esguia que Touchantout a inculcava como

meio seguro de se apurar se duas bolas de bilhar estavam colladas ou não, e o livro é volumoso. Sarah é a magra das magras, o livro é grosso: estou certo que os centimetros da sua lombada excedem os da cintura de quem o escreveu.

Ao alto da capa azul de *Ma double vie*, e encimado por uma mascara diademada, posta sobre o punhal da tragedia e o sceptro da comedia, destaca o monogramma de Sarah Bernhardt com o distico: — *Quand même* — lemma de energia e tenacidade, escolhido pela precoce Sarah aos nove annos, apóz um trambulhão formidavel dentro de uma valla que Sarah se propuzera saltar por aposta.

Dorida da quéda, esmurrada, com um pulso desmanchado, Sarah exclamava:

— *Si, si, je recommencerai,* quand même, *si on me défie encore! Et je ferai toute ma vie ce que je veux faire!*

E nessa noite, entre os lençoes e os pannos d'arnica, Sarah appetecia papel de carta com a sua futura divisa.

A' medida que se percorre o livro, vão surgindo d'onde a onde, em commentario animado, as illustrações, que, com relativa escassez, nos apresentam alguns dos variadissimos aspectos d'essa proteica creatura das attitudes infinitas, a que Eça de Queiroz cha-

mou: «Princeza dos gritos magnificos», em quem Fialho viu propheticamente: uma «especie de Hamlet feminino, inquieto de todas as duvidas religiosas da arte», e da qual Silva Pinto, seu idolatra, tem dito o que os mysticos não disseram da bemaventurança.

Ao lado de Sarah descripta por ella mesma, apparecem-nos diversas Sarahs vistas pelos outros: a hieratica Sarah de Walter Spindler, aqui como uma Adrienne Lecouvreur byzantina, e mudada mais além, successivamente, em cada uma das tres virtudes theologaes: *Caritas*, *Fides*, *Spes;* a scismadora Sarah de P. Parrot, a empertigada Sarah de Bastien-Lepage, a farfalhuda Sarah de Louise Abbéma, que lembra um florete embainhado num colchão, a gismondina Sarah de Chartran: sem esquecer um espirituoso apontamento de G. Clairin, representando Sarah, com os seus rebeldes cabellos de *négresse blonde*, entre as mãos do cabelleireiro, no dia do seu exame no Conservatorio.

Alternam com essas contadas amostras da copiosa iconographia inspirada pela deslumbrante Sarah as photographias de Sarah em todos os generos: Sarah em alguns dos seus antigos papeis, como Dona Sol, o Duque de Richelieu, Froufrou, Sarah ainda pequerrucha, com a mãe ao lado, Sarah á sahida do

Sarah Bernhardt cahindo em Lisboa como uma agulha num palheiro

Caricatura de Raphael Bordallo Pinheiro, no Antonio Maria (1882)

Conservatorio, Sarah, já muito magra, na epocha da sua estreia, Sarah esculptora, Sarah pintora, Sarah deitada num caixão mortuario, Sarah de viagem, Sarah caçando na America do Norte.

Depois dos retratos de Sarah, temos as obras de Sarah: o busto de Sardou, sahido das mãos de Sarah, uma Ophelia boiando entre flores, devida ao cinzel de Sarah; e, em seguida ás obras de Sarah, vemos os varios aposentos da casa de Sarah: o gabinete de Sarah, a bibliotheca de Sarah, um canto do salão de Sarah, bem como o convento de Grand-Champs, onde Sarah esteve para ser freira, o Conservatorio de Musica e Declamação, que Sarah frequentou, e uma caveira em cujo craneo Victor Hugo escreveu versos a Sarah.

Com excepção da gordura, que nunca conseguiu alcançar, Sarah Bernhardt, afinal, tem sido tudo quanto humanamente se pode ser, desde deusa a cabotina, de indiscutivel a penhorada: actriz, pescadora á linha, cavalleira, aeronauta, escriptora, viajante, pintora, bohemia, esculptora, ricaça, pobretona, pasteleira por um triz, esposa, amante, mãe, esgrimista, emprezaria, conferencista, celebridade, professora... até homem... até defuncta...

A sua vida de trilhadora audaciosa de todos

os caminhos, feita ora das vibrações do seu talento, ora da desafinação dos seus nervos, dando-se já ás intensas paixões da arte, já entregando-se aos irreprimiveis desvarios do seu mau genio, essa vida de gloria e de damnos, de trabalho e aventura, é um continuo fogo de artificio — e não sei o que de mais admiravel ha em Sarah: se o modulante carrilhão da sua garganta tão celebrada, se a phenomenal resistencia de Sarah, a eterna Sarah, loira como uma adolescente e longeva como um corvo.

Lida *Ma double vie*, a impressão que nos fica é a d'esse saturante enfado que se sente ao deixar alguem que, durante uma conversa prolongada, só de si proprio nos fallou.

O sujeito de quasi todos os periodos do livro é: Eu, Sarah.

Desprezando soberanamente os homens e os factos seus contemporaneos, Sarah só os aproveita quando a favorecem. No mais, Sarah conta Sarah impertinentemente, repisadamente, não nos poupando aos pormenores menos interessantes, como, por exemplo, que Sarah detesta a vitella, aborrece o piano, adora o mar, a planicie e os animaes.

O estylo de Sarah é pouco brilhante e nada conciso, assumindo a cada passo um ar solemne de pontifical, que tira toda a naturali-

dade e frescura á narração, onde transparece demasiadamente o proposito de arrranjar theatralmente a realidade.

Assim, os annos da infancia de Sarah, são-nos descriptos com uma tal abundancia de episodios reveladores da precocidade artistica de Sarah, que se chega a duvidar se tudo aquillo se teria passado como Sarah nos quer fazer acreditar.

A mãe de Sarah era hollandeza, tinha dezeseis annos quando Sarah nasceu, e andava sempre em viagem: o que explica por hereditariedade o judaismo errante da filha...

A avó de Sarah era cega, e o pae de Sarah estava na China quando Sarah teve o bom gosto de vir ao mundo.

Sarah foi creada em casa d'uma ama bretã, que, como Sarah ainda não estivesse baptisada, lhe chamou, como num conto de fadas: *Fleur de lait.*

Não me proponho resumir esses primeiros capitulos, sem duvida os mais interessantes, das memorias de Sarah. Frisarei, por isso, apenas algumas notas que d'elles resaltam.

A primeira é a enternecida admiração de Sarah pela belleza da mãe, *ma dolente maman*, a quem attribue uns «olhos mysteriosos» — «os mais bellos que tenho visto em toda a

minha vida» — e «os mais bellos cabellos do mundo».

É a segunda a rabinice endiabrada de Sarah, desde a mais tenra edade.

Poderia ainda apontar a tendencia de Sarah para o mysticismo, o seu medo da morte e o orgulho da sua magreza. *Et tous deux* — o padrinho de Sarah e o tabellião Meydieu — *me trouvaient maigre à faire pleurer les oies.*

A magreza lendaria e irreparavel de Sarah assoma frequentemente no volume a que me estou referindo. Graças, porém, á sua habilidade de tirar partido de tudo, Sarah converte em apanagio realçante, em privilegiado dom, o ser mais magra do que ninguem.

Para inveja das collegas mais adiposas, Sarah não se esqueceu de transcrever a sentença d'Auber: «*A gordura é a inimiga capital da mulher e da artista*», a que Sarah accrescenta, em defeza dos seus extensos braços: «Nunca uma artista de braços curtos poderá ter bellos gestos».

O primeiro papel que Sarah desempenhou na sua vida foi, ainda no collegio, o do Archanjo Raphael numa peçasinha innocente: *Tobias recuperando a vista.*

Entrou para o Conservatorio a conselho do Duque de Morny, estreiando-se em 1 de Se-

tembro de 1862, com a *Iphigénie* de Racine, na Comedia-Franceza, que pouco depois tinha de abandonar por haver esbofeteado uma societaria.

D'ahi por deante, segue o romance da sua vida de artista e de mulher, até ao anno de 1881, data em que se encerra este primeiro volume, bastante enfadonho.

Revelando-se, a cada passo, como a mais intransigente e parcial entre as mais incondicionaes e apaixonadas admiradoras de Sarah Bernhardt, Sarah é uma pessima narradora, que, dominada pela sua morbida egolatría e pelo rancoroso acinte de não poupar censuras aos que alguma vez lhe manifestaram indifferença, inimizade ou falta de paciencia, na maior parte das occasiões se esquece de prestar homenagem aos que melhor a ajudaram a impor e cultivar a sua telha e o seu talento.

Ha nas memorias de Sarah ressumbros frequentes de despeito, de empolada vaidade ferida. Muitas das suas paginas destillam odio mesquinho, esvurmam o suspeito veneno das represalias. E depois, os louvores de Sarah são tão proximos parentes dos seus desgabos, que os elogios de Sarah redundam em doestos attenuados.

A Victor Hugo, que lhe deu Dona Sol, Sarah descreve-o d'este modo: «Exceptuada

a sua fronte luminosa, Elle, o grande poeta era o ser mais vulgar que pode imaginar-se. Tinha um aspecto pezado, se bem mexido; o nariz era banal; os olhos, lubricos; a bocca, sem belleza; só a voz tinha nobreza e encanto.» Eis o modelo dos retratos lisonjeiros de Sarah.

Aqui teem agora um retrato da maneira azeda. E' o de Paul de Saint-Victor: «As suas bochechas pareciam duas bexigas transsudando oleosidade; o seu nariz em bico de corvo era atroz; os seus olhos, maus e crueis; os seus braços, demasiadamente curtos; o ventre, mais que saliente. Tinha o ar de uma ictericia *(sic)*. Senhor de muito talento e muito espirito, empregava-os de preferencia em escrever e dizer mal do proximo.»

Terminando, avisa-los-hei de uma coisa. Apezar do seu tamanho, este livro de Sarah ainda não esclarece sufficientemente o inescrutavel mysterio que o seculo XIX nos legou sobre a provavel edade de Sarah Bernhardt, pois que Sarah continua guardando, a esse respeito, o segredo profissional de Sarah.

1907. Novembro 3

V

Réjane

Tivemos de novo Gabriella Réjane em Lisboa. Da primeira vez que cá veiu, Réjane foi, em S. Carlos, como uma primavera gauleza, cheia de espirituosa vivacidade. Da segunda, já no D. Amelia, um estio viçoso em pleno apogeu. Nesta sua terceira arribada, não passou de um outomno agradavel, em que, comtudo, se sentia uma ponta d'aragem a annunciar o inverno proximo, e se teve a impressão de um cahir abundante de folhas de loureiro.

São certas estações as miserias do anno, e certas edades a estação ingrata dos artistas.

Em consciencia, não exaggéro, ao dizer Réjane um astro que declina.

Ainda nella reside, certamente, o poder de illuminar uma que outra noite, mas, nas restantes, frequentes nuvens vinham empanar-

7

lhe o brilho, ameaçadoras, importunas, obscurecentes.

No emtanto, como se não culpa a estrella que um aguaceiro occulta, não se pode justiceiramente assacar á artista o occaso da mulher. Seria crueldade excessiva o censura-la por haver nascido no terceiro quartel do seculo XIX, pois se alguem devia ser exhimido á dor de envelhecer, eram precisamente os artistas: sobretudo aquelles que, como Gabriella Réjane, representam, na sua arte, todo um passado de alegria moça, de viveza ironica, de juvenil malicia.

Longe vae o tempo em que Sarcey definia o seu rosto como: *une de ces petites frimousses spirituelles, qui sentent leur Parisienne d'une lieue.* O seu corpo nenhum parentesco conserva com aquelle de que Barbey d'Aurevilly escrevia:... *son corps delié et serpentin, avec cette poitrine dans laquelle il semble qu'il n'y ait pas de place pour le cœur, avec cet air de couleuvre qui marche sur sa queue debout, mais qui deviendra une guivre un jour...*;

Agora Réjane mostra-se totalmente diversa: muito menos leve e mais grossa, com visivel cansaço nas attitudes e movimentos, com sulcos dolorosos na face, dois grandes vincos profundos balisando-lhe a bocca, e, nos bra-

ços robustos, essa roliça lisura que é a ultima belleza a florir na mulher.

Como uma alma errante, saturada de acasos e caminhos, reconfortadoramente se acolhe á quieta tranquillidade de um lar, tambem Réjane, apoz a sua accidentada trajectoria artistica, resolveu fundar para si o seu lar, e em Dezembro do anno passado inaugurava em Paris um theatro com o seu nome.

Ao lado da casa de Coquelin, da casa de Antoine, da casa de Gémier, da casa de Sarah Bernhardt, a França tem hoje a casa de Réjane, que, convertida d'esse modo numa intelligente dona de casa, não deve, sem motivo forte, desertar do seu posto, nem mudar facilmente os seu habitos.

Só um contracto deveras vantajoso e as cordeaes relações existentes entre a talentosa actriz e o publico lisboeta poderiam traze-la até nós nesta quadra pre-natalicia, quando o trabalho mais aperta nos tablados parisienses, e ella tem com certeza muito que fazer com a preparação das peças novas em ensaios no seu theatro, entre as quaes desperta merecida anciedade um novo original de Georges de Porto-Riche, intitulado *Le Vieil homme.*

Foi como quem, no meio de uma tarefa violenta, vae soffrego a uma janella beber o ar fresco para continuar trabalhando, que,

arrebanhando á pressa uma caravana desluzida, e mal tendo tempo para metter nas malas a roupa indispensavel, Réjane se deitou d'esta feita até ás lusas calçadas.

Sem sequer citar o nome dos que a acompanhavam, os cartazes-avisos annunciaram-na, quasi á ultima da hora, em meia duzia de peças enfiadas a eito.

Não pode dizer-se uma viagem, e muito menos uma *tournée*, o que Réjane fez agora. Deu simplesmente uma fugida, uma saltada, até Lisboa, onde chegou na segunda-feira, poucas horas antes do panno subir para a *Zaza*.

Nessa primeira noite, francamente, Réjane pareceu ter vindo directamente da estação para o theatro, com o talento e o vestido amarrotados, dominada por um invencivel desejo de se ver livre dos actos como das bagagens, e mostrando-nos as conhecidas scenas de Berton e Simon com a mesma má vontade com que, de ordinario, se apresenta á semcerimoniosa luva do fisco o remexido conteudo da nossa mala de mão.

Havia nella, manifestamente, o mau-humor de trinta e seis horas de comboio, sobrecarregando a fadiga de quarenta annos de theatro e mil representações da *Zaza*.

A creadora de tão incoherente personagem — em parte até, segundo se murmura, sua inspiradora — demonstrou, ao repeti-la mais uma vez, a desinteressada frieza dos papeis que, por muito repizados, chegam a reduzir-se a um processo meramente automatico, sem vibração, sem sentimento, sem humanidade.

De resto, toda a peça se resentiu d'uma precipitação, d'um desalinho, d'uma falta de relevo e colorido, que talvez se devam attribuir á estranheza dos recemchegados na presença de scenarios, moveis e companheiros inteiramente desconhecidos.

Nada homogeneo, o grupo que circumda Réjane não se portou á altura das circumstancias, parecendo que se juntava alli, pela primeira vez, num primeiro ensaio de conjuncto.

Pierre Magnier, premio do Conservatorio e elemento valioso do Theatro Réjane, esteve muito longe do Dufresne. O Cascart coube a um actor que nas outras recitas se haveria de salientar, mas que na *Zaza* andou sempre muito compromettido, com um jornal a sahirlhe do bolso.

Para se avaliar da desentoação da peça, bastará apontar que Dufresne, tendo, no primeiro acto, beijado Zázá da esquerda, ao repetir o beijo no ultimo — nesse ultimo acto

que João Rosa espiritualisou elegiacamente na versão portugueza — o fez da direita...

E não fosse a indiscutivel auctoridade que Réjane granjeou como decana das muitas Zázás que ha actualmente pelo mundo fóra, atrever-me-hia a repudiar, como incompativel com a situação ideada por Pierre Berton e Charles Simon, esse extemporaneo beijo do burguezissimo Dufresne.

Na segunda recita, deu-nos Réjane *La Passerelle* de Francis de Croisset e Madame Gressac.

Lembram-se, por ventura, de *Le je ne sais quoi*, uma coisa desbragada, que a loirissima Charlotte Wiehe fez em tempos, com muita mimica, alli no mesmo D. Amelia? Pois *La Passerelle*, que terá talvez, apenas, a originalidade de um terceiro acto que, como um D. C. musical, nos conduz de novo ao fim do segundo, é filha do mesmo pae. O collaborador de Francis de Croisset na primeira foi Waleffe. O d'esta é uma dama, Madame Gressac: o que, apezar de ser mais raro, não deixa, em certos casos, de ser mais logico.

Ruidosamente pateado em Madrid, *O Pasadiço*, como no Brasil lhe chamaram, é o casamento provisorio, e sem lua de mel, que

Roger precisa contrahir para poder passar da margem esquerda do amor á margem direita do mesmo caudaloso e por vezes encrespadissimo rio; ou, mais claramente, o matrimonio de Roger e Madame Demoulin, que com elle commetteu adulterio.

O Art.º 298 do codigo francez fornece o thema: «Em caso de divorcio por adulterio, o conjuge culpado nunca poderá casar com o seu cumplice.» E', portanto, *La Passerelle* uma peça a mais contra o Codigo Civil, tão manuseado em França por dramaturgos e comediographos.

Levaria muito tempo a desfiar a embrulhada galante da qual resulta que, para illudir a lei, o advogado Bienaimé arranja, com inacreditavel facilidade, uma rapariga que condescende em casar com um homem que a não fará sua mulher, continuando a pertencer a outra. A rapariga que assim se compromette a acceitar esse casamento em branco, como os francezes dizem, é Jacqueline, uma afilhada do dito Bienaimé, cahida do céo por descuido alguns minutos antes de ser precisa.

Como era de prever, Roger vem depois, numa scena graciosissima, a apaixonar-se pela esposa, cuja intangibilidade quebra no final do segundo acto, ficando tão satisfeito com a transgressão do pactuado, que, ao cabo da

obra, reincide avidamente, deixando-nos, em companhia de Madame Demoulin e de Bienaimé, a bater em vão a uma porta bem fechada, para lá da qual se está celebrando *Le Devoir conjugal*, que era o primitivo titulo da divertida comedia.

Em *La Passerelle*, fazendo a Jacqueline, papel que creou no Vaudeville em 1902, Réjane teve uma das suas melhores noites, mostrando ser esse o genero que ainda melhor lhe vae.

Ao vê-la em peças como essa, acredita-se, com Jules Huret, que Réjane: *resume à l'heure qu'il est aux yeux de l'Europe* — era mais cedo! — *la fantaisie et l'esprit du génie français, mêlés à l'humanité débordante et à la sincérité de son tempérament d'artiste.*

Nesse francezissimo theatro, espirituoso, futil, bréjeiro, picante, em que a arte veste camisa arrendada, e o palco frequentemente se volve colchão onde a phantasia garota póde rebolar-se a seu gosto, poucas artistas egualarão Réjane na graça, na finura e na malicia.

Cabem-lhe até, por isso, serias responsabilidades na voga que hoje desfructa o chamado genero *rosse*. Se, por acaso, não tivesse surgido em França uma actriz de tão ousado feitio, capaz de imprimir tanta delicadeza, tanto brilho, tanta volatilidade ás situações mais escabrosas e ás phrases mais libertinas; se

Réjane

Da série de Rouveyre: Monographie d'une comédienne

as decotadas e arregaçadissimas novellas francezas do seculo XVIII não houvessem legado ao seculo immediato essa sua filha tão ladina e azougada, é possivel que o publico não tolerasse, de tão boa mente, certas excessivas liberdades do theatro contemporaneo.

Ainda que á primeira vista o não pareça, requer-se um talento muito seguro de si para, sem offender as susceptiveis plateias, entrar num quarto de noivos á vista de toda a gente.

Jacqueline encontrou, portanto, uma magnifica interprete em Réjane, que decididamente nasceu para dar vida ás *soubrettes* marotas, ás *grisettes* petulantes, ás *coquettes* alegres: typos esses tão francezes, que só em francez encontram classificativos.

Velando a crueza do dialogo, aligeirando o tom de certas situações equivocas, espiritualisando a lubrica provocação de algumas scenas, que seria immensamente divertido ver Croisset e Madame Gréssac combinar juntos, Réjane foi uma Jacqueline adoravel.

O resto da companhia não se desageitou tanto como na primeira recita, devendo especialisar-se os actores Bourguet e Magnier.

O terceiro espectaculo constou de *La Rafale*, a soturna peça do auctor dos titulos de

seis lettras: *Marché*, *Joujou*, *Détour*, *Voleur*, *Samson*.

La Rafale constitue um magnifico documento de modernidade, e poucas scenas haverá tão caracteristicas da epocha em que vivemos, como esses tres sombrios actos do dramaturgo sem meias medidas.

A sua acção é terrivelmente mesquinha, vil, deprimente. As suas personagens, sobre as quaes o tufão do azar se desencadeia funesto, não passam de reles creaturas de instinctos desenfreados, de frouxa consciencia, de dubiissimo caracter. O egoismo mais torpe açula e agita sordidamente essa malta pseudo-aristocratica de adventicios.

E' uma peça feia, desconsoladora a *Rajada*, sem coração, sem ideal, sem um raio de sol purificante; mas, pela energia do traço, pela simplicidade apparente dos meios empregados, um trabalho forte, serio, elogiavel.

Não é a primeira vez que o dinheiro, em seu omnimodo poder, veiu servir dramaturgos. Lesage no *Turcaret* e Balzac no *Mercadet*, por exemplo, manejaram-no bem, como agente dramatico. Henry Bernstein, porém, serviu-se d'elle d'uma maneira nova.

Na brutalidade do conflicto que nitidamente se expõe no primeiro acto, apparece logo, como sua determinante, o dinheiro perdido ao jogo

por um batoteiro encartado — o naufragio no tapete verde — mas, escrevendo em tempos de precisão numerica, não é o dinheiro como elemento oscillante e variavel, o dinheiro pelo dinheiro, o que Bernstein faz motivo efficiente da sua peça. Não é uma quantia qualquer indeterminada. São seiscentos e cincoenta mil francos, justos e redondos.

Com esses seiscentos e cincoenta mil francos, vão construir-se tres actos empolgantes, da maneira que sabem, mas não desconvem recordar.

Helena, filha do Barão Lebourg, casou por vontade do pae com um idiota de titulo superior ao seu, que a elevou a Condessa de Bréchebel. A sociedade que a rodeia admira-se de ainda lhe não poder apontar um amante: regalia proverbial em taes espheras. O estranho facto deve-se unicamente á cautelosa dissimulação de Helena, que, ha tres annos, pertence de corpo e alma a Roberto Chacéroy, um elegante jogador de profissão.

Logo no começo da peça se fazem referencias ao azar que vem eclypsando a boa estrella de Roberto, e por elle proprio saberemos em breve, durante uma esplendida scena com a amante, que perdeu ao jogo a quantia de seiscentos e cincoenta mil francos: dinheiro que lhe não pertencia, mas sim a uns industriaes

de quem Roberto é testa-de-ferro na exploração de cavallos de corridas.

Sendo-lhe absolutamente impossivel remediar o desfalque, só resta a Roberto o recurso de se ausentar: projecto esse que elle confia a Helena, que se não mostra disposta a deixa-lo fugir. E é ella quem vae diligenciar obter os seiscentos e cincoenta mil francos necessarios para salvar o amante e o conservar á sua beira.

Dirige-se primeiramente ao joalheiro de Roberto para que, sobre as joias d'ella, lhe adeante a somma referida. O joalheiro annue ao pedido, mas, declarando não poder servi-la no limitadissimo praso que ella exige, é posto na rua.

Mallograda a primeira tentativa, lembra-se Helena de um primo riquissimo, Amadeu Lebourg, que foi em tempos seu noivo, e mais tarde a pretendeu d'outro modo. Amadeu Lebourg declara-se disposto a tudo o que ella quizer. Impõe-lhe, porém, como condição que ella se lhe entregue, e Helena escorraça-o.

Depois do joalheiro e do primo, Helena, não tendo mais ninguem para quem appellar, dirige-se ao pae, que é archimillionario. Numa scena vigorosissima, o Barão Lebourg tem artes de extorquir á filha todo o segredo dos

seus amores com Roberto, cuja divida o Barão Lebourg se encarregará de saldar, desde o momento que Helena renuncie a ver Roberto. Recusando a proposta, Helena insulta o pae.

O terceiro acto leva-nos a casa de Roberto, que tranquillamente escreve cartas de despedida, porque decidiu suicidar-se. D'ahi a pouco, chega Helena. Constrangida pelas circumstancias, disposta a tudo, menos a perder o amante, accedeu fugazmente ás exigencias de Amadeu Lebourg. Vem, por isso, resentida, vexada, ennojada do venal abraço, mas relativamente feliz com a certeza de haver arranjado o dinheiro.

Nisto, bate á porta o Barão Lebourg. Roberto pede a Helena para passar a outro aposento, e, recebendo o Barão, Roberto, invocando gloriosas tradições de familia, participa-lhe que descobriu um meio de liquidar a sua afflictiva situação. Marcará a Helena uma entrevista num restaurante discreto, onde ella em logar do amante encontrará os paes.

Louvando o procedimento de Roberto, o Barão Lebourg retira-se. Induzida pelo amante, Helena sahe, pouco depois, atraz do pae. Quando fica sósinho, Roberto manda o creado a um recado, e retira-se para o seu quarto

com um revólver na mão. Nesse momento, entra de novo Helena, que encontrou na escada o joalheiro e lhe abriu a porta com a sua chave. Ouve-se uma detonação. Helena, adivinhando a verdade, investe baldadamente contra a porta do quarto de Roberto. O panno cahe. E no bolso do joalheiro, permanecem, indifferentes e poderosos, os seiscentos e cincoenta mil francos, pelos quaes um homem se matou e uma mulher se prostituiu em vão.

O verdadeiro factor de *La Rafale* é essa somma. São esses seiscentos e cincoenta mil francos o seu *fatum* tragico.

A fatalidade agoireira, os designios mysteriosos dos deuses, os prognosticos terriveis das sybillas, as implacaveis vinganças dos mortos, os oraculos tyrannicos do theatro antigo, converteram-se, no palco moderno, em simples algarismos: 650:000 francos.

O fatalismo sentimental do theatro posterior, o determinismo da paixão, dos ciumes, dos odios, a força das lagrimas, as rebeldias da sensualidade, tudo, graças a Bernstein, se reduz a uma parcella: seiscentos e cincoenta mil francos.

E' baixo, crapuloso, immoral? Sem duvida; mas é profundamente verdadeiro, em determinadas rodas onde o industrialismo impera.

Henry Bernstein, que é um rude homem

de theatro, sem litteratura, sem arte, sem delicadeza, nem sensibilidade — uma especie de dramaturgo em mangas de camisa — soube desvendar efficazmente um novo aspecto de certas almas d'hoje.

As mulheres de Bernstein são creaturas á parte, sem sorriso e quasi sem lagrimas. Para um tão expedito auctor, o amar assume fóros de um mau fado, e sobre os amantes da sua tôrva galeria desabam expiatoriamente as desventuras e os revezes; tanto assim, que elle precisou de arranjar uma actriz especial para as suas peças: uma mulher de pequeno corpo e nervos elasticos, que nellas aprendeu toda uma elegante maneira de soffrer e se affligir sem desmano decote nem comprometter a linha. Refiro-me, todos o sabem, a Simone Le Bargy.

Seria desfeitear o talento comico de Réjane o julga-lo adaptavel a uma qualquer das heroinas d'essas inquisitoriaes obras de Bernstein. O processo dramatico de Réjane é a ironia. Quando se trata de exprimir a dor, necessita a illustre actriz de recorrer a subterfugios, a falsas inflexões, a prodigios de technica, nem sempre bem succedidos, porque Réjane é uma das actrizes com menos sentimento que eu conheço.

Tudo quanto fôr espirito, galanteria, qui-

pro-quo maldoso ou situação equivoca, tem nella uma interprete brilhante. Interesse-se, porém, na phrase o coração, açule-se a paixão, dê-se azo á violencia, e Réjane, sem se declarar vencida, não triumphará. Hélène de Bréchebel não está, positivamente, na sua corda.

Ch. Burguet, muito mal carecterisado, secundou-a desegualmente. Pierre Magnier, seguindo na peugada de Dumény, seu ex-collega no Gymnasio, fez muito discretamente o Robert de Chacéroy.

A seguir, tivemos a primeira das novas peças que Réjane trouxe no seu parco repertorio: *Les deux Madame Delauze* de Madame Gabriel Mourey, annunciada para breve em portuguez.

São tres actos de debil entrecho, pouco novo, tratado em scenas repisadas, pouquissimo interessantes, e apenas curiosas como documentação de um generoso espirito de mulher cheio de ternura, mas nada clarividente ou observador em questões de psychologia feminina.

Jeanne Dormeuil, esposa divorciada de Philippe Delauze, de quem teve um filho, foi levada ao adulterio pelo caracter violento do

marido, cegamente cumpridor dos despotismos de sua mãe, á qual poderiamos chamar: a terceira Madame Delauze.

A infidelidade de Jeanne — primeira Madame Delauze — deu-lhe, como se costuma dizer, na cabeça, reduzindo-a á miseria do amor venal. Só lhe restam por anno quinze dias de felicidade: aquelles que o tribunal, dando umas ferias ao seu desgosto, estipulou para ella poder ter o filho em sua companhia.

O primeiro actó passa-se em Paris. Philippe Delauze apparece-nos em casa de Cécile Le Herdec, uma viuva com quem elle ajustou novo casamento, e que ultíma os seus preparativos, quando Jeanne humildemente a procura:

— Já não sou mulher — diz a ex-Madame Delauze á Madame Delauze futura — Sou simplesmente mãe.

Nesta qualidade, Jeanne vem rogar a Cécile que interceda junto do marido para que lhe seja consentido ter o filho, Jacques, mais algum tempo á sua beira. Cécile commove-se com a supplica da sua antecessora, e promette interessar-se por ella.

Sete mezes depois, encontramo-nos em Lille, em casa de Philippe, já reesposado. O pequeno Jacques está perigosamente doente. Te-

mendo um triste desenlace, Cécile avisou Jeanne, que em breve chega, com grandes protestos do ex-marido e da ex-sogra.

No terceiro acto, Jacques já pode rir de novo, graças ao carinho vigilante das duas esposas de Philippe, solidarias na defeza dos maternos direitos. Precisa, no emtanto, de ir convalescer para o sul. A avó quer encarregar-se de o levar, mas o medico não concorda em confiar o neto á rispida senhora. Cécile insiste para que se entregue Jacques á carinhosa guarda da mãe, que, com o seu exemplar procedimento á cabeceira do doentinho, de sobejo resgatou as passadas culpas. A isso se oppõe terminantemente Philippe, o que de nada lhe vale, porque Cécile docemente o convence, annunciando-lhe que, em breve, tambem ella lhe dará um herdeiro.

Com a restituição de Jacques á dedicada Jeanne encerra-se esta tocante obrasinha de mulher, que, apezar da sua fraqueza dramatica, revela na auctora, como dizia outro dia Niccodemi, «uma mamã de talento».

Réjane tem em *Les deux Madame Delauze* muito pouco, e nada de difficil, a fazer. Representou, por isso, assaz acceitavelmente o papel de Jeanne, parecendo-me que chorou demasiado em toda a peça, falha em absoluto de condições para um cartaz de viagem.

Ao lado de Réjane, é justo salientar a actriz Clarel, que passara despercebida na *Zaza*, mas que, apezar da sua esgrouviada figura e da sua voz um tanto velada, imprimiu a Cécile Le Herdec uma infinita suavidade.

Para dissipar a impressão maguada dos tres curtos actos de Madame Gabriel Mourey, tivemos, na mesma noite, o velho acto de Henry Meilhac: *Lolotte*.

A espirituosa figura de Lolotte vae a Réjane como uma luva feita d'encommenda, offerecendo-lhe margem para nos alegrar cantando, dizendo, imitando Sarah Bernhardt, pintando a manta...

Suzeraine, de Dario Niccodemi, foi a segunda das novidades do seu theatro que Réjane nos deu a conhecer, numa recita dedicada ás meninas. Essas *soirées blanches*, como agora é moda chamar-lhes, assemelham-se, no geral, ás cautelas sem premio: não valem nada; e, d'esta feita, foi o proprio auctor quem, com falsa modestia, o declarou.

Os quatro actos de *Suzeraine* baseiam-se, segundo Félix Duquesnel, num romance inglez de Marland, e sabendo-os destinados aos publicos da Inglaterra, capazes de se interessa-

rem a serio pela tragedia de um bicho de conta ou de estoirarem a rir com as aventuras de uma aza de mosca, temos uma attenuante á sua monotona ingenuidade.

Suzeraine, ou por outra Suzanne, é uma viuva riquissima, senhora da ilha de San Paolo, no Adriatico. Ora acontece que se descobre a illegitimidade d'esse senhorio, que de direito pertence ao Sr. Crawford. (Madame Humbert não entra na peça). Querendo continuar na posse da ilha, a viuvinha decide-se a fazer com que Crawford, seu primo, a namore sob um supposto nome, e, depois de já o haver apaixonado em Inglaterra, obriga-o, para avaliar do seu affecto, a tornar a San Paolo, no Adriatico, onde, apoz varias chôchas peripecias, cahem nos braços um do outro, e victoria, victoria, acabou-se a historia.

Réjane foi *Suzeraine*, e acha alguem que outro titulo melhor lhe não cabe. Fez, na verdade, o papel com muita leveza e elegancia, coadjuvada por Magnier, Miller, e Michel, que nos apresentou um caracteristico á ingleza, bastante bem sustentado.

Seguindo na apresentação das novidades ultimamente exhibidas no seu theatro, mos-

trou-nos Réjane a peça excentrica *Raffles*, que serviu para estrear o scenario que dentro em pouco emmoldurará a traducção portugueza.

Foi o mesmo Niccodemi da *Suzeraine* quem adaptou para francez os actos que Presbey extrahiu de um romance policial de Hornung.

Sem o imprevisto do Sherlock-Holmes de Conan Doyle, e sem o engenhoso do Arsène Lupin de Maurice Leblanc, Hornung creou Raffles, ladrão elegante, refinado mariola de casaca, *sportsman* pé leve e mãos sujas.

A moda lembrou-se agora de sympathisar com esses netos de Ponson du Terrail, primos co-irmãos dos filhos de Montepin. Depois de se haver abolido, no palco, a faca, o alguidar, a corda e o bandido, mostra-se o publico disposto a readmitti-los.

Que o bom burguez sorva deleitado, pela manhã com o café, no tragico folho do seu jornal, um romance escabujante e comatoso, vá, que não vá! Deixa-lo, porém, ir de noite, apoz a janta, com perigo de apoplexia e de conjugaes transtornos no final, arrepiar a sua benta alma, vendo ladrões heroísados no palco, parece-me arriscado para o futuro das gerações!

Raffles é um dramalhão artificioso, com lanternas de furta-fogo, portas falsas, cordas,

mordaças, revólvers e chloroformio. Ignoro absolutamente que má inspiração levou Réjane a incluir tal monstro na lista das suas peças para Lisboa; tanto mais que, não entrando nella em Paris, e não tendo, por conseguinte, papel na obra, precisou de limitar-se a desempenhar aqui a insignificante rabula de Madame Vidal.

Aos exigentes, que anciavam por um bom espectaculo, que fosse mais alguma coisa do que uma pagina de figurino, e attenuasse a impressão de se estar assistindo ao celere declinar de uma gloria, Réjane, que até ahi só nos agradara deveras em *La Passerelle* e na *Lolotte*, reservou, para fecho doirado da sua curta e frouxa temporada, *La Souris*, a linda comedia de Pailleron, cujo fulcro é o Marquez Max de Simiers, amado por quantas mulheres o conhecem.

São quatro as mulheres que entram na peça. Entre ellas ha uma, apagada, timida, silenciosa — tão silenciosa, apagada e timida que lhe chamam «o ratinho» — mas que é, no emtanto, a que melhor vence no amor, porque certo amor verdadeiro sempre assim ha-de ser timido, silencioso e apagado, como o proprio auctor o dá a entender nos delicados

versos do offertorio a uma mysteriosa Mademoiselle X.:

De cette simple et tendre et chaste comédie
Vous êtes l'héroine, et je vous la dédie.
C'est un roman d'amour qui se passe entre nous,
Un rêve — plein de vous, mais ignoré de vous, —
Car j'ai si bien caché ce que j'ai voulu taire,
Que mon œuvre au grand jour gardera son mystére,
Et, même en la voyant, vous ne saurez jamais
Que c'est vous dont je parle, et que je vous aimais.

Representada pela primeira vez na Comedia-Franceza em 1887, *La Souris* pode orgulhar-se de ter tido na estreia uma distribuição gloriosa. Foram Reichenberg, Samary, Contat, Bartet e Worms os seus creadores, e é preciso não pensar em tão illustres artistas ao registar as impressões d'esta recita de Réjane.

Não foi extraordinaria, devo dize-lo sem demora, mas teve o raro condão da harmonia. Portou-se cada um discretamente, na medida das suas forças, o que já é para louvar, pois, sendo uma discutivel forma social, a egualdade representa no theatro um dos melhores factores do agrado.

Réjane desempenhou magistralmente o papel de Pépa Rimbaut. Apenas ha a censurar-

lhe o ter jogado o tennis com um vestido nada apropriado.

Magnier imprimiu um optimo feitio ao pouco facil Max de Simiers. Miller e Viarny muito bem. Merecem tambem honrosissima menção Denège, que fez superiormente a parte de Marthe de Moisand, e Clarel, que, como Clotilde Woïska, se mostrou de novo uma esplendida actriz de sentimento.

Em resumo, d'esta precipitada viagem de Réjane, ficam-nos na memoria *La Passerelle*, *Lolotte* e, sobretudo, *La Souris*.

1907. Dezembro

VI

Sardou

O theatro francez e Sarah Bernhardt estão de lucto pezado. Se quizerem mostrar-se coherentes, devem tambem vestir-se de negro as plateias de todo o mundo. Morreu, quasi octogenario, Victorien Sardou, o patriarcha dos cordelinhos.

A noticia, que correu veloz, interessando muito vagamente a litteratura, apezar de esvasiar um cadeirão da Academia Franceza, não pode deixar indifferentes os amigos do theatro.

Sardou foi, só por si, todo um theatro: um theatro falso, ôco, convencional, defeituosissimo, mas um theatro acclamado, triumphante, um theatro que enriqueceu o seu auctor e todos os paizes traduziram e palmearam.

Victorien Sardou viveu inteiramente para o theatro, do theatro, no theatro. Creio bem que

não devia ver na vida senão assumptos theatralisaveis. Para elle, a «mentira vital», em que falla Ibsen, foi o theatro.

Todos, mais ou menos, temos uma escala, muito nossa e secreta, pela qual aferimos todos os factos da nossa existencia: dores e prazeres, alegrias e pezares. É a nossa bussola, sempre voltada a um mesmo norte, seja a arte, a riqueza, o amor, o dominio, o bem ou o mal.

Para Sardou, essa escala interior era o palco. O seu unico e indesviavel fito, o theatro.

Fóra do theatro, Sardou não se percebe, não se admitte, não se concebe. A leitura das suas peças é enfadonha, indigesta, compromettedora para ellas, porque temos tempo de verificar todas as artimanhas das suas scenas, feitas, sobretudo, para serem ouvidas, no rapido succeder das personagens, cujas palavras mal se fixam.

Por isso, certamente, Sardou nunca se deu pressa em publicar os seus originaes, estando ainda em manuscripto uma boa parte da sua consideravel tarefa. A *Fedora*, que data de 1882, só este anno sahiu do prélo. Com a *Théodora*, com a *Madame Sans-Gêne*, com varias outras, succedeu o mesmo, tendo aguardado annos e annos a divulgação typographica.

O reino de Sardou, a sua arena, o seu do-

minio, dominio para elle sem fronteiras, reino para elle sem segredos, arena para elle sem perigos, foi o palco. A scena foi o seu throno e o seu altar.

Nenhum dos seus contemporaneos soube, como elle, acreditar a sua marca, manter no publico a mais obediente fidelidade ao seu nome.

Uma peça de Sardou era, para os espectadores amantes da commoção, — é talvez ainda hoje — um prazer real, uma promessa de dinheiro bem empregado, a que muitos não resistiam, porque sabiam, de antemão, que, fosse qual fosse o assumpto, uma obra de Sardou lhes arrancaria á certa ou lagrimas ou gargalhadas.

O publico não passou ainda — talvez nunca passe — da infantilidade. Não se importa de ver violada a logica; o que quer é que o entretenham, o divirtam ou o entristeçam. Desinteressa-se dos meios empregados para isso, e entrega-se, docil, á mercê do auctor preferido, prompto a corresponder lealmente a todas as cartadas que elle lhe jogue. E' o caso d'aquelle espectador convencido que, durante um acto de comedia hilariante, dizia para a mulher, subitamente importunada por uma dor de dentes:

— Assim, não vale! Não tem graça nenhu-

ma. Guarda lá isso, amanhã, para o dentista, e não faças caso, que isto agora é para a gente se rir!

Depois, o publico, «Mecenas de vintem», como lhe chamou Henry Bataille, é vaidoso, presumido, como uma mulher. Ai! d'aquelle que pretender zombar da sua intelligencia!

Os dramaturgos de ideia e de força são-lhe, por isso, antypathicos. Podem ter muito talento, muita arte, muita audacia, é o mesmo: o espectador vulgar de Linneu voltar-lhes-ha as costas sem mais cerimonia.

No publico de uma sala de espectaculos ha, como em todas as multidões, uma grande tendencia ao despotismo. Os espectadores não querem ouvir conselhos, nem ser mandados ou censurados. Querem, sim, ter a illusão de mandar; poderem, por um interessante phenomeno de egoismo collectivo — passe a antithese — capacitar-se de haverem imposto ao auctor as suas ideias; encontrarem na obra, mais ou menos exactamente exposto, o seu modo de pensar.

É esse o segredo dos mais calorosos exitos theatraes, e foi, esse tambem, o segredo de Sardou, o seu forte e o seu fraco. Sardou, com effeito, adulou, lisonjeou, incensou o publico como ninguem. Conhecendo-o magistralmente no seu conservantismo feroz, na sua

Sardou

Caricatura de Sem

hypocrita moral, nos seus menores caprichos e nas minimas tonalidades do seu gosto, Sardou procurou e conseguiu satisfaze-lo sempre.

Mais do que feita para as plateias, a sua obra é, muitas vezes, feita pelas plateias, que Sardou ouviu sempre, e sempre tratou de não melindrar com o mais insignificante commentario.

Sardou teve, por isso, as paixões, os gostos, as ideias do seu publico, e modificou-as á medida que o publico variava, como o reconheceu De Caillavet no necrologio de *Le Figaro*:

«*Dora*, *Séraphine*, *Daniel Rochat*, *Patrie*, *Rabagas*, *Madame Sans-Gêne* são obras fielmente expressivas da hora em que appareceram. Resumem um momento da nossa historia, dos nossos gostos, dos nossos costumes ou das nossas consciencias.

«Em toda a sua obra ou em toda a sua vida — que são uma e a mesma coisa — Sardou foi um d'esses arautos em quem uma sociedade delega a palavra, como na edade média delegava para o combate um cavalleiro.

«Demonstra-se esse caracter representativo do seu talento, não só pelo assumpto, mas pela propria fórma das suas peças. As suas primeiras peças: *Les Pattes de mouche*, *Nos In-*

times, *Les Ganaches* são urdidas com essa abundancia, com esse cruzamento de intrigas, que o publico attento e romanesco para quem escrevia Balzac apreciava. As ultimas — *Marcelle*, *La Piste* — são simples, claras, concentradas em duas ou tres personagens e taes como as reclamava a psychologia ao mesmo tempo azafamada e preguiçosa que distingue os nossos contemporaneos.»

A proposito das peças de Sardou citadas por De Caillavet, deve recordar-se, como o não tenho visto fazer, uma curiosa superstição do auctor de *Os Solteirões*, que Latino Coelho—outro supersticioso-mór—verteu para portuguez. Durante muito tempo, Sardou considerou como de bom agoiro dar ás suas obras um simples nome de mulher. D'ahi os titulos seguintes: *Séraphine*, *Fernande*, *Dora*, *Odette*, *Georgette*, *Marcelle*, *Fédora*, *Théodora*, *Cléopatre*, *Gismonda*, *La Tosca*, etc.

Tendo como seu maior objectivo o agrado, pode dizer-se que Sardou, esse trabalhador incansavel do applauso, foi feliz. Durante cincoenta annos bafejaram-no o successo e a fortuna, e, apezar das inevitaveis alternativas da sorte, foi dos auctores mais poupados pelos revezes e mais ajudados pelo publico.

Toda a sua vida, mostrou Sardou preferir o exito immediato. Espera, sem duvida, agora

com indifferente paciencia a sentença da posteridade.

A estas horas deve estar deslisando pelas frias ruas de Paris, sua cidade bem amada, numeroso e marchetado de celebridades, o enterro de Sardou.

Haverá, em olhos sinceros e em faces mentirosas, lagrimas leaes e lagrimas embusteiras: essas lagrimas que elle se fartou de provocar, e tanto pezam na balança dos seus triumphos.

A oratoria official, cheia de logares communs, declamará, solemne, os triviaes responsos palavrosos, apoz os quaes, aquelle corpo velho, de eterna viveza e face consular, por uns comparada á de Napoleão, por outros á de Voltaire, e aquelle imaginoso espirito, onde tantas personagens se crearam, irão dormir repousados, se acaso a sua imaginativa sempre fertil se não lembrar de iniciar os vermes nos segredos do dramalhão.

Quem sabe se, dentro em breve, se não representará Sardou no outro mundo?

Sardou foi, não sei se até á sua ultima hora, um espiritista convicto. Entretinha-se a fazer desenhos mediunicos, complicados como os seus entrechos, e chegou a escrever uma comedia joco-séria sobre o assumpto.

È possivel que, apanhando-o em sua companhia, os espiritos, industriados por elle, se dediquem, com toda a purificada alma que lhes resta, e com os intangiveis véos que os togam, a inaugurar, no mysterioso scenario do além, as grandes scenas do seu theatro.

Como meus olhos não veem o prestito triste que a estas horas atravessa Paris, apraz-me sonha-lo a meu modo, e vejo, entre o cortejo variegado das sarduescas personagens, em que doridas heroinas soluçam e comicos heroes gargalham, á frente dos grupos espalhafatosos das suas peças, seguindo o athaude, desgrenhada, clamorosa, esqueletica, vertendo lagrimas ruidosas como perolas que se entrechocam, Sarah Bernhardt a soprar versos numa tuba d'oiro.

Tem o vestido deslumbrante de Gismonda, as sandalias, de *La Sorcière*, na mão o estylete de Theodora, nos olhos o segredo de Fedora, na cabeça a mantilha da Tosca, e no coração glorioso o presentimento da morte...

1908. Novembro 11

VII

Coquelin

... Et samedi, vingt-six, une heure avant diner,
Monsieur de Bergerac est mort assassiné.

Assim, num Setembro languido, ao cahir das primeiras folhas do parque parisiense das *Dames de la Croix*, acaba, tresvariando, o heroe do nariz comprido, depois de Édmond Rostand ter feito, com a sua peça, a sua fortuna.

Quarta-feira, vinte e sete, ás oito e vinte e cinco d'uma manhã d'este Janeiro, nos seus aposentos da *Maison des Comédiens* em Pont-aux-Dames, Benoit-Constant Coquelin, *dit Coquelin ainé*, seu fundador, falleceu repentinamente de uma embolia no coração.

O protagonista do poeta morre febril, sonhando com a lua, tão amada, da sua obra *O Outro mundo.* O interprete de Rostand, Cy-

rano II por direito de celebridade, morreu, serena e desprevenidamente, pensando no annunciadissimo e sempre adiado *Chantecler*, onde elle, com sonorosa emphase, seria o *Coq:* as tres primeiras lettras do seu nome famoso.

Chantecler constituiu a sua ultima aspiração e a sua derradeira vontade. Sem offensa para a sua memoria, pode dizer-se que o seu esperançado canto de cysne foi um cócórócó.

Invoco como testemunho fidedignissimo o depoimento de Gillett, seu creado fiel de vinte annos, inserto em *L'Echo de Paris* hoje chegado: «Esta manhã, apoz uma noite um tanto agitada, acordou cedo e ás oito horas quiz levantar-se. Quando comecei a ajuda-lo a vestir-se, disse-me: — Achas, por ventura, que emmagreci, meu bom Gillett?... Olha para estas barrigas de perna! Não ha duvida que são, na verdade, umas pernas de gallo...»

Poucos minutos depois esmoreceu e disse: «Positivamente, não tenho de representar o *Chantecler!*»

Coquelin! O nome sôa estridulo, nasalado, bombastico, como nasalada, bombastica, estridulamente soava a sua fanhosa, estentorea voz de rouco clarim. Parece que, nessa triste manhã d'inverno, que enluctou a França, deve

ter respondido ao pregão final e estrangulado do actor, não digo já a sympathia alvoroçada das capoeiras mais proximas, mas o echo estrondoso e lacrimejante dos cabotinos de Pailleron e da actualidade.

Coquelin! Que symbolo é esse? Que dor provoca? Que logar despreenche?

Ouçamos algumas das opiniões de companheiros, de collegas, de rivaes, que *Le Matin* colleccionou com pressa e a proposito.

Falla Jeanne Granier: «Não posso acreditar! Ainda hontem me garantiram que estava bem. Fiquei aterrada. Não posso dizer coisa nenhuma. Não me interroguem! Pobre Coquelin! Esperar durante tres annos o *Chantecler* e morrer com o manuscripto nas mãos!...»

Julia Bartet, «a divina», exprime-se humanamente: «Que hei-de dizer? Representei com elle annos seguidos: era um artista incomparavel. Deu-me conselhos preciosissimos quando entrei para o Theatro Francez. A sua morte, por imprevista, é ainda mais impressionante. Desde que a soube, não tenho pensado noutra coisa, mas, em toda a minha tristeza, ainda não consegui pôr em ordem as minhas recordações. Só posso dizer: é uma tremenda desgraça.»

Com lagrimas no seu perfil antigo, Jane Hading escreve: «É com o coração despeda-

çado que respondo á sua consulta. É verdade, morreu o grande Coquelin! E leva comsigo toda a gloria da nossa arte. Devemos, os pequenos e os grandes, vestir o lucto d'esse homem que nos deixou, mas que ficará na nossa lembrança como o grande mestre de varias gerações de comediantes. Prodigalisava os conselhos com toda a riqueza do seu talento: os ultimos foram para *La Femme X*... Perco, com elle, o melhor dos amigos, e estou chorando.»

Réjane declara: «Não posso dizer-lhe senão isto: quem conhecia Coquelin amava-o, admirava-o e estimava-o. Perco nelle um amigo leal, um amigo querido, e, como sabe, são raros.»

Entre os varios depoimentos reunidos por *Le Matin*, escolhi os femininos, por se me afigurarem mais sinceros.

Quatro consagrados nomes de mulher assignam esses pensamentos d'album mortuario: nova fórma de tortura e comprometimento, imposta pela imprensa modernissima aos mortaes em evidencia.

Quatro rainhas do palco juncaram, portanto, de rhetorica o feretro de Coquelin: Bartet, a perfeita: Jeanne Granier, que tambem se ensaia para esvoaçar no *Chantecler;* Réjane, espirituosa ainda do alto das suas ruinas; Jane Hading, crepuscularmente formosa.

Coquelin

Caricatura de Raphael Bordallo Pinheiro, nos Pontos nos ii (1887)

Ouçamos agora, para symetrico confronto de duas gerações diversas, uma figura d'outra edade, uma das novas celebridades da scena: Suzanne Després — a nervosa e vibrante creaturinha a quem Antoine transmittiu, com o seu naturalistico processo, todo o talento que elle jámais conseguiu ter.

A desataviada e impressionante Suzanne Després correspondeu ao pedido de *Le Matin* com este petulante encolher d'hombros: «A morte do senhor Coquelin deixa-me indifferente.»

Apezar da irreverencia, quanta ironia naquelle burguezissimo «senhor»! Quanta garotice á beira de um caixão!

No sei se o dito se tornará conhecido. Sei que merece figurar nas biographias da actriz.

A phrase de Suzanne Després, a que se poderá censurar, com certa justiça, a falta de camaradagem, pode parecer, á primeira vista, armada ao effeito e sem valor, mas talvez traduza, com desplante excessivo, o juizo da posteridade.

Que leva comsigo, afinal, de inimitavel e inconfundivel o famoso Coquelin? Muito pouco, para não dizer coisa nenhuma: a sua figura nutrida e a sua trombeta, privilegiada, é certo, mas não insubstituivel para os alexandrinos.

E' merito bastante para ter em vida algum renome. E' pequena bagagem para, depois de morto, merecer uma estatua.

Constant Coquelin, fundador da dynastia que o pançudo Jean Coquelin prolonga anodynamente, foi, dentro da mais vistosa tradição franceza, um dos ultimos representantes da escola emphatica, hoje abandonada.

Partidario do convencionalismo e do grandioso scenico, encarnou exuberantemente a velha, destriumphante arte de declamar.

Foi, no culto da sonoridade, na largueza dos gestos, no esmero academico da dicção, um bom filho do romantismo: o derradeiro dos actores de capa e espada.

Quando viu os progressos vertiginosos do realismo, exclamou: «Vão estragar tudo! O theatro é a consolação da vida, não a propria vida. O theatro é o sonho, não é a realidade». E, para corroborar os seus dizeres, contava uma d'essas historietas que se tornavam chronicas nos seus labios.

Uma noite, em viagem, sentindo-se muito cansado, ao representar *A Aventureira* de Émile Augier, na altura em que Annibal finge adormecer, pegou no somno a valer e resonou de verdade. No dia seguinte, os criticos

elogiavam o seu trabalho, mas todos eram concordes em affirmar que Coquelin não sabia dormir em scena, que imitava muito mal o resonar...

Como já o notei, Coquelin representava brilhantemente a tradição franceza. Attrahiam-no, por isso, os classicos. Molière, Beaumarchais, Regnard tiveram nelle um bom interprete. O seu Monsieur Jourdain de *Le Bourgeois gentilhomme* era talvez o seu melhor papel, pois no artista havia um quê do fundo plebeu da personagem.

O seu repertorio predilecto era, porém, o historico mais ou menos heroico, e por isso o define bem, a esse actor dominado pela paixão das rimas e das amplas passadas, a conhecida phrase: «Coquelin só brilha nas peças em que ha versos e não ha moveis».

Os vultos da historia seduziam-no, tentavam-no. Foi, e gostou de ser, Cesar, Gringoire, Napoleão no *Plus que reine* de Émile Bergerat, Flambeau em *L'Aiglon*, e, sobretudo, centenas de vezes, o Cyrano de Bergerac, que elle passeou pelos dois hemispherios.

Ao commemorar o artista, seria injusto esquecer o homem, cuja bondade fica attestada pelo seu generoso emprehendimento de um hospicio para artistas invalidos ou desamparados: a *Maison des Comédiens*, em Pont-aux-

Dames, onde morreu e, segundo sua expressa determinação, será enterrado.

Foi ahi que se encerrara a estudar com ardor o já celebre *Chantecler:* essa mysteriosa Arca de Noé do alambicado Rostand, o qual, por uma singular coincidencia, chegava a Paris para o primeiro ensaio quando o actor fazia o derradeiro.

O *Chantecler* era ultimamente a grande preoccupação de Coquelin. O papel de *Coq*, «que — escreve Robert de Flers — lhe estava destinado, não só pelo talento de Edmond Rostand, mas tambem por uma velha palavra franceza, engraçada e esquecida, *coqueliner*, com que os livros antigos designavam o canto do gallo ao nascer do sol», fôra mesmo, a bem dizer, suggerido ao poeta pelo interprete.

Rostand talvez não escrevesse o *Chantecler*, se Coquelin não tivesse existido. Morto agora o Gallo, tão inesperadamente, é possivel que a enguiçada peça lhe siga as pisadas. Gallo morto, capoeira vasia....

A não ser que Sarah Bernhardt, que gloriosa e desafiadoramente sobrevive a Sardou e a Coquelin, se decida a emprestar aos dulçurosos cacarejos do seu poeta querido o seu perenne e tão gabado quíríquíquí de oiro...

1909. Janeiro 30

VIII

Taborda

Na sexta-feira, ás duas horas da madrugada, deixava de bater, dentro do seu forte peito envelhecido, um dos mais excelsos e generosos corações d'arte que o sangue portuguez gloriosamente alimentou, com bondade e genio, durante mais de oitenta e cinco annos.

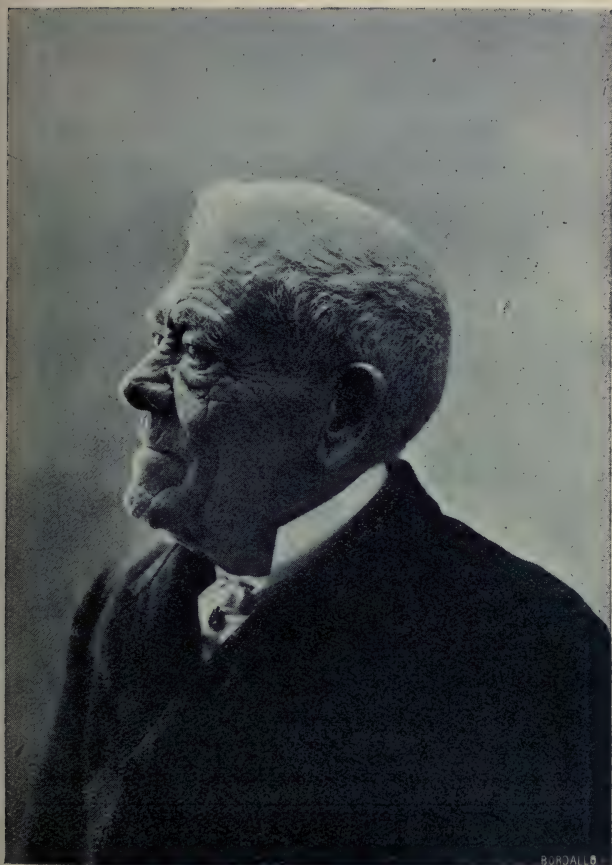
Vida serena e carinhosa, repartida entre os triumphos agitados do palco e as lentas, calmas bemaventuranças do lar, venceram-na os annos, mais do que os males; menos a doença do que a velhice, que ha muito já o ensurdecera.

A derradeira pulsação fatigada d'esse coração d'arte, aquietando-se para sempre, quasi em segredo, á discreta hora em que a multidão dormia — tranquilla, talvez, da grata certeza de o ter ainda — foi, para a cidade que o estremecia e venerava orgulhosamente, quando

ao acordar a soube, a mais dolorosa das noticias.

Esperava-se, previa-se quotidianamente, o angustioso momento do seu desapparecimento. Crises graves sobrevinham, de quando em quando, cada vez mais amiudadas; mas a privilegiada tempera do querido velho galgava-as, transpunha-as ainda com galhardia, e chegava-se a suppor que a propria Parca, fatal e irreverente, o admirava, lhe respeitava o elevadissimo merito, e o exhimiria, por tal, ao implacavel tributo não dispensado aos mortaes.

Não ha dois mezes — a 8 de Janeiro — elle prefazia, com geral contentamento, mais um anniversario, e vendo-o, tão edoso e consagrado, arrostar com os invernos, quasi se acreditava que, assim sêcco, encarquilhado, rijo como estava, com o seu rosto de labyrinthicos sulcos, duros e profundos como traços indeleveis de uma assombrosa mascara de pedra, elle iria, num milagre que o sobrepuzesse ás leis vulgares da materia, realisando o ultimo prodigio de, por uma evolução mysteriosa, se converter na sua propria estatua.

Confiando tudo do seu poder maravilhoso de encarnação, da sua arte extraordinariamente transfiguradora, a cidade esperançada, arredando da mente a triste probabilidade da

Taborda
Vasques, phot. (Lisboa)

sua morte, aguardava essa nova vida, eterna e victoriosa e fulgente, em que, sem se decompor, o seu corpo, feito marmore ou bronze immortaes, passasse a occupar, sobre um condigno pedestal d'oiro, o seu logar na secular celebridade.

Descaroavel, no emtanto, Atropos incommovivel, inimiga dos homens e inimiga dos genios, cortou-lhe o fio precioso do existir: e, nesse instante negro, deve Clotho ter chorado, ao ver interrompida uma das mais bellas teias do seu tear immenso.

Foi hontem a enterrar Taborda: o Taborda, como todos lhe chamavamos, com essa familiariedade affectuosa que é, nos latinos, um dos indicios mais frisantes da popularidade.

Da modestissima casa que habitava, alli em pleno Bairro Alto — um acanhado segundo andar da Rua do Diario de Noticias — o levaram, numa carreta pobre, sem corôas nem apparato, como o determinara, para o cemiterio dos Prazeres. E, se o seu funeral não constituiu, a varios respeitos, a grande manifestação nacional a que o seu nome inegualavel tinha sobrados direitos, foi, comtudo, uma sentida, desataviada, significativa homenagem de sinceridade.

A pé, acompanharam o mestre, num longo trajecto, escolhido para que o cadaver vene-

rando passasse em frente do Theatro do Gymnasio, onde elle se estreara, e pelo de D. Maria II, a cujo quadro d'honra pertencia, algumas centenas de artistas de todos os ramos e cathegorias, de mistura com os representantes das mais variadas classes.

O grosso do cortejo compunha-se, como era natural, de comediantes. Tinha um aspecto tocante e curioso esse enorme grupo de actores — senhores da ficção e do artificio — todos alli congregados pelo desgosto. Não menos interessante, se bem muito mais reduzida, era a luctuosa theoria das actrizes, esquecidas da mentira do palco, e chorando, algumas, lagrimas verdadeiras, quando, ao poente frio que coloria o horizonte, a cidade e o rio, que se avistam da alta collina do campo santo, o corpo, apoz as saudações da praxe, foi dado á terra, onde dormiria a sua primeira noite.

Nesse breve instante, em que, terminados os discursos, um silencio mysterioso se fez, como para deixar os mortos cumprimentar baixinho o recemvindo, olhei o rosto pallido da mais celebre das artistas que lá estavam. Sob os seus bandós grisalhos, a sua face, ainda fresca, era mais branca, e nos seus olhos doridos, orlados de lagrimas, humidos, pensativos, parecia reflectir-se aquella nuvem afo-

gueada que melancholicamente rolava, saudosa do sol que se sumia...

A biographia artistica do summo comediante que foi Francisco Alves da Silva Taborda — nascido na villa de Abrantes em 1824 — não cabe em algumas paginas ainda influenciadas pela contristante impressão da sua perda.

Longa e brilhantissima, a sua carreira povoada de triumphos, fertil em victorias, denota uma vocação irreprimivel, servida por uma vontade sem desanimos. A pertinacia do seu esforço, a sua insatisfeita ancia de perfeição, o completo dominio do seu talento deram a Taborda, de consagração em consagração, o posto maximo na scena portugueza.

Foi, indiscutivelmente, o primeiro actor portuguez de todos os tempos, e se mais divulgante fosse o seu idioma, Taborda teria alcançado fama de um dos primeiros actores da Europa, pois que, na verdade, a elle se deve a creação do realismo scenico.

Sem emphase, sem exaggeros, sem rethorica, a sua arte prodigiosa era toda de naturalidade e observação. Modelo vivo da vida que imitava, Taborda foi a sobriedade, a sim-

plicidade, o verdadeiro. Na scena, ninguem se mostrou jámais mais pittoresco e desaffectado em tudo: na dicção correctissima, no gesto facil e preciso, na caracterisação exactissima, na flagrancia das attitudes, até no vestuario rigoroso e adequado.

Quando o naturalismo, como processo de representar, nasceu lá fóra com esplendido successo, já Taborda o realisava ha muito. Antoine, por exemplo, nada inventou que Taborda, muito antes, não tivesse descoberto: e com muito mais arte, diga-se de passagem, do que o impredestinado fundador do Theatro Livre.

Taborda é, por conseguinte, o grande creador, o grande revolucionario, o grande precursor de toda a arte dramatica contemporanea. E se difficil ou impossivel se torna ensinar isso a estranhos, é dever dos que fallam portuguez tê-lo presente.

Em symetria com Gil Vicente, o auctor maximo, tem de ficar, pelos lentos seculos adeante, Taborda, o actor consummado, como as duas mais luminosas expressões da scena em Portugal.

Por maiores primores que contenha, o theatro não é só o livro. E', acima de tudo, o palco — todo um mundo! Urge, por isso, juntar aos volumes, á prosa ou á poesia dos in-

ventores, as mascaras, as attitudes, os acertos dos que lhes vivificam as personagens.

Não é nem exaggero para um, nem desdem para o outro — é dever para com ambos — o equiparar na gloria o extraordinario interprete da comedia ao magno poeta comico. Separados pela distancia, dessemelhantes no tempo, mas bem irmãos na alma, Gil Vicente e Taborda — um, todo um povo de risos; todo o riso de um povo, o outro — marcam, na indecisa e pallida historia do theatro do seu paiz, dois marcos refulgentes, entre os quaes toda a sua hesitante evolução se contem.

Um, prodigiosa, desconcertantemente, assimilando por intuição, que não por cultura, a Renascença e a Reforma, dá a Portugal, de chofre, inesperavelmente, com uma espontaneidade rara em toda a historia, o mais rico e ousado dos theatros.

Com a mesma maravilhosa intuição do genio, o outro, antecipando-se a toda a Europa, ainda namorada do pomposo romantismo dramatico, inaugura na scena portugueza o naturalismo mais puro.

Vêde, portanto, como o artista, que todos presentemente choram, se mostrou emulo do classico, que a maioria deploravelmente ignora: classico, tambem elle, para todo o sempre.

Taborda nunca viveu, que me conste, os

heroes vicentinos, que parecem alguns adivinha-lo. Apenas uma vez, no quarto centenario do poeta, elle, no D. Amelia, emprestou a sua naturalidade, ao Preguiçoso da farça *O Juiz da Beira*. E foi prazer sem rival o ouvir as decimas deliciosas do velho trecho na bocca experimentada e jovial do mestre, que a velhice visitara, mas não diminuira:

Não ha hi favo de mel
Tão doce como a preguiça
He mais desenfadadiça
Que bom pomar nem vergel.
Outro dia hum meu amigo
Em siso bradou comigo;
Porque durmo traz do lar
Na cinza, que he o acertar;
Porque diz o verbo antigo:
Em cinza te has de tornar.

Melhor he ser preguiçoso,
Que homem negociado;
Porque quem for repousado
Não será malicioso,
Mas será homem de bem:
Não dirá mal de ninguem
Todo o tempo que dormir,
Nem madrugará a acquerir
Por haver o que outrem tem.

Se elle tivesse nascido num paiz de outra cultura, não duvido de que Taborda, que,

com o seu affectuoso coração e o seu talento malleavel, idolatrou a sua arte e os seus deuses, se dedicasse a resuscitar os typos do antigo Portugal de Gil Vicente, como incomparavelmente se consagrou a dar vida brilhante aos typos populares do seu tempo: o Zé do Capote, o Simplicio da Paixão, o Amigo Banana, Ventura, o bom velhote, Miguel, o torneiro — que enthusiasmou Camillo — o Andador das Almas, o Albergado Albergaria, etc.

Taborda, porém, nasceu numa epocha decadente, em que a producção dramatica era inferior, e, se, na verdade, o que elle conseguiu d'arte em muitas coisas que a não tinham, surprehende, a banalidade de grande parte do seu repertorio impediu-o de ligar o seu nome duradouro a mais obras perduraveis.

Esse seu nome viveu e viverá. A maioria dos textos que coloriu, morreu já ou esquecer-se-ha dentro em pouco: ficarão, quando muito, alguns titulos, cujo conteudo ninguem cure de saber.

Ha, todavia, uma excepção, e essa formosissima: Molière. Taborda foi um dos seus mais extraordinarios interpretes. No caso de haver vivido em França, tornar-se-hia, para a opinião universal, o maior dos mestres da comedia molieresca.

Conta-se que Erasmo aprendeu portuguez, só para ler Gil Vicente no original. Pois Molière te-lo-hia tambem estudado, se podesse antever Taborda.

Molière constituiu, para Taborda, o classico revelador, o padrão aferinte, que teria podido ser Gil Vicente, se o publico estivesse mais patrioticamente educado. Era Molière paraphraseado por Castilho, que o deturpou inteiramente, mas ainda era Molière.

O Medico á força, representado por Taborda, constituia uma das mais bellas e proveitosas licções d'arte. Na vastissima galeria tabordiana, Sganarello foi o melhor dos seus melhores papeis; como notaveis foram, no dizer de chronistas auctorisados, as suas interpretações do Alceste do *Misanthropo* e do Argan de *Le Malade imaginaire*, convertidos, respectivamente, pelo imitador portuguez em Severo Tristão de Mattos e Simplicio Dôres.

«O velhote ainda cá está!» — era o estribilho favorito de Taborda. Tão popular se tornara o seu *Ventura*, o *bom velhote*, que, ao vê-lo passar na rua, quasi sempre a caminho dos theatros, que frequentou emquanto as suas forças lho permittiram, muitos repetiam contentes: «o velhote ainda cá está!».

Agora «o bom velhote» morreu. Modesto e

Taborda no "Medico á força"
Desenho de Raphael Bordallo Pinheiro, no Antonio Maria (1894)

affavel, risonho sempre, veiu a morte emfim busca-lo, talvez para equilibrar a sua balança, que tem ainda num dos seus pratos os dois irmãos Coquelin...

Se o artista era notavel, o homem era sympathico em extremo. A bondade de Taborda não conhecia limites. Sem se fazer rogar, sempre poz o prestigio valioso do seu nome ao serviço de quantos lhô sollicitavam.

Collega exemplar, nunca deixou de ajudar os companheiros, prestando-se a collaborar desinteressadamente em todas as suas festas. Poucos artistas terão trabalhado tanto em alheio proveito, como esse bondosissimo Taborda, que ainda nos seus ultimos annos, já surdo e quasi invalido, ia aqui ou além, em Lisboa ou na provincia, tomar parte em modestissimas recitas.

Taborda teve sempre uma vida simples, regrada, tranquilla. Casou cedo e foi o mais dedicado e exemplar dos chefes de familia.

Nada mais enternecedor do que esse extremoso casal de velhinhos, formado pelo grande actor e por sua esposa, D. Maria Izabel Taborda. Namorados eternos, havia cincoenta e nove annos que um para o outro viviam, com uma filha idolatrada, viuva de ha pouco.

Calcular-se pode, por isso, a dor da santa companheira do mestre, ao perde-lo. Não tive coragem de a interrogar; mas uma senhora das suas mais intimas relações contava-me hontem, com os olhos marejados, alguns episodios do triste caso.

Ao vê-lo morto, a carinhosa esposa de Taborda, não quiz acreditar, não poude acreditar. O seu espirito, já vacillante durante os ultimos dias da enfermidade do marido, delirou quando se sentiu sósinho. Rindo tragicamente, divagava pela casa, voltava ao leito mortuario, apalpava o cadaver do seu velhinho, e logo se afastava de novo, impondo silencio e garantindo que elle dormia. Depois ia deitar-se; mas d'ahi a pouco levantava-se, lavava-se, penteava-se, e, tornando á beira do corpo querido, sentindo-o frio, increpava os presentes por lhe não terem dito nada, indo novamente deitar-se, para logo se levantar e pentear outra vez.

Cincoenta e nove annos d'amor, de affecto, de harmonia perfeita, imaginem! Cincoenta e nove annos de um amor tão inteiro e perdurante, que, ainda hoje, quando o velhinho sahia, a sua velhota vinha dizer-lhe adeus da janella, e bebiam á meza pelo mesmo copo e pela mesma chavena, como numa lua de mel.

Um amor assim não enviuva: ou enlouquece ou mata. Por isso, compadecendo-me á morte do gloriosissimo artista, que o Brasil applaudiu tambem ha quarenta annos, toda a minha piedade envolve essa extremosa figura de sua fidelissima companheira inconsolavel.

Em Portugal, graças a uma negregada sina, os maiores triumphos, senão os unicos, são os da politica. Pois — para que vejam quão glorioso foi Taborda ! — nem uma miniatura d'esses triumphos lhe faltou. Numas eleições ha bastantes annos realisadas, Taborda teve, em Belem, um voto para deputado...

1909. Março 7

IX

A segunda visita de Tina di Lorenzo

Tina di Lorenzo encerrou ante-hontem com duas goldonianas joias, *Pamela nubile* e *La Locandiera*, a série de recitas que, para nosso enlevo e licção, veiu dar no D. Amelia, onde já em 1907 o seu sympathico nome ficara inscripto a oiro numa das roseas lapides do *foyer*.

Voltando da Havana e do Mexico, que remataram as enthusiasticas glorificações da America do Sul, a formosa actriz veiu-nos nesta sua segunda visita um pouco mudada. Devido certamente ás extenuantes fadigas da extensa cruzada a que se votou como boa italiana em quem arde a sêde da aventura longinqua, do triumpho distante, da gloria nova de cada dia, Tina di Lorenzo adelgaçou, emmagreceu, flexibilisou-se, perdendo a sua sumptuosidade magnifica de estatua serena, para se approximar, tanto quanto o equilibrio

classico do seu contorno lho permitte, da linha mais esguia, contorcida e inquieta da decadente moda actual.

Se dantes evocava simplesmente Phidias ou Praxiteles, agora suggere tambem Paquin ou Redfern, sobrepondo á Hellade das estatuas a Paris dos manequins. Viaja como uma millionaria, traz automovel seu e, na sua bagagem ostentosa, uma collecção de trajes onde se vão os olhos invejosos das espectadoras.

Isso, quanto á linda mulher. Quanto á artista, do contacto com tantos e tão differenciados publicos, como os das muitas cidades que visitou, da diversa latitude das plateias que commoveu ou divertiu, da transigente malleabilidade a que a sua obra de peregrina audaz a obrigou, adveiu-lhe um mais completo dominio dos seus recursos. A sua technica exteriorisadora aperfeiçoou-se sensivelmente, e a propria mascara ganhou uma mais communicativa mobilidade.

O que persiste immutavel é, em Tina di Lorenzo, a sua respeitosa devoção ás obras que interpreta, não se arvorando egoisticamente em *non plus ultra*, em *avis rara*. A sua companhia, cujas principaes figuras são as mesmas da outra temporada, continua a manter, dentro da mais exemplar das dis-

ciplinas, o mais harmonico, mais brilhante e mais agradavel dos conjunctos.

Naturalmente que deve alli haver vaidades como em todos os grupos humanos; mas, levantado o panno, ellas não se mostram, nem espirram. Ha, em todos, o respeito da obra e do publico, a consciencia do dever. Em vez de estarem em scena os actores A e B ou as actrizes Fulana e Cicrana, estão as personagens da peça a viver num todo perfeito, sem que nenhuma cuide de saber se o seu papel tem vinte paginas ou dez palavras, um acto a preencher com evidencia ou um copo d'agua a servir modestissimamente. Ninguem tenta pôr-se nos bicos dos pés para parecer mais alto que o parceiro, e todos, apparentemente esquecidos de si proprios, se empenham com geral bom humor pelo bom exito de todos.

Como companhia dramatica, a de Tina di Lorenzo pode constituir modelo e supportar confronto vantajoso com muitas outras, mesmo com algumas de maior fama e estabilidade. Considerando-a como companhia de viagem, temos necessariamente de a classificar de primeira ordem, pois só quem, como Lisboa, conhece certas matilhas lazarentas que ahi teem vindo á trela de alguns estrellões e não poucas estrellinhas, pode avaliar o que representa de trabalho, de energia e de perma-

nente vigilancia a organisação d'um grupo como esse, homogeneo e afinado, que, variando de cartaz todas as noites, conseguia por vezes assombrosos effeitos de conjuncto, ou, pelo menos, quadros sempre cuidados e flagrantes, dentro da mais salteada diversidade.

Nas vinte e quatro noites em que representou agora em Lisboa, Tina di Lorenzo teve ensejo de se mostrar numa numerosa galeria de figuras, ora ingenuas, que são das que melhor lhe assentam, ora dramaticas; comicas umas, sentimentaes outras; algumas quasi tragicas: de uma tragedia que a sua formosura amaciava e os seus olhos doiravam de sorriso. De tal guiza, fez desde a Suzanna de Villiers d'*A Sociedade onde a gente se aborrece*, que é um dos seus papeis mais completos, á protagonista do *Romeu e Julieta* de Shakespeare; da Maria Luiza d'*O Ladrão* de Bernstein, á Josette, de Gavault e Charvay, e á Ilda da *Guerra em tempo de paz*. Foi, successiva, exhaustivamente, apenas com duas noites de repouso, Zázá, Margarida Gautier, a Samaritana, revelando — peccado de quasi todas as estrellas! — uma exaggerada sympathia pelo repertorio francez, do qual nos deu ainda *O*

Adversario e *A Castellã* de Capus, *Amantes* de Donnay, *A Vida de um rapaz pobre* do esquecido lacrimifero Octave Feuillet, e, para cumulo da má escolha, um lautissimo banquete de Sardou, uma orgia de cordel, com, além da *Madame Sans-Gêne*, a *Dora*, a *Fedora*, a *Theodora*, pertencentes á série de peças em *ora*, a que os inimigos espirituosos do fecundo carpinteiro chamaram, com grammatical allusão, «o theatro do futuro».

Das vinte e sete peças representadas, vinte e uma eram francezas: o que, julgando mal, attestaria uma desoladora penuria de auctores dramaticos em Italia. De novo, em artigos parisienses, tivemos: *Le Ruisseau* de Pierre Wolff, que, apezar dos seus tres actos, se pode dizer um acto encantador, o do enxurro, numa baiuca de Montmartre; *Vers l'amour* de Léon Gandillot, cinco actos cheios de pormenor e litteratura, mas que, sendo, como theatro livre, uma «fatia de vida», se azedam, como as fatias, rapidissimamente; e *La Femme nue* de Henri Bataille, cujo provocante titulo levou ao theatro uma legião de velhos, anciosos de uma nova Phrynéa, e onde os defeitos mais grosseiros prejudicam as mais indiscutiveis qualidades da factura.

Ao italiano, a cujo catalogo não é impossivel arrancar dez espectaculos interessantes,

foram parcamente reservadas quatro noites: uma, a Giuseppe Giacosa, com a primeira representação em Lisboa d'essa dolorosissima tragedia intima *Tristi Amori* e a já conhecida e delicada lenda *Una partita a scacchi*; a segunda, a *L'Infedele* de Roberto Bracco, o maior dramaturgo da Italia moderna; outra, a *La Moglie ideale* de Marco Praga — ambas novas para o publico lisboeta — e, finalmente, a ultima ao suavissimo patriarcha veneziano. E é a segunda vez que Tina di Lorenzo nos diz adeus com o traje galante de Mirandolina, deixando-nos no ouvido aquelle conselho final: ...*e quando mai si trovassero in occasioni di dubitare di dover cedere, di dover cadere, pensino alle malizie imparate, e si ricordino della Locandiera!*

Abstrahindo das duas coloridas figuras goldonianas, e da Yolanda da *Partida de xadrez*, que é ainda uma figurinha antiga, foram, portanto, tres as interessantissimas almas de mulher italiana que Tina di Lorenzo encarnou com primorosa feminilidade e arguta comprehensão: Emma, nos *Amores tristes* de Giacosa; Clara, na *Infiel* de Roberto Bracco; Julia, na *Esposa ideal* de Marco Praga.

Emma, Clara, e Julia são tres adulteras. Ha, por isso, entre ellas alguma coisa de commum: o seu delicto. Delicto que, na se-

Tina di Lorenzo

gunda, diga-se desde já, não passa de um adulterio muito attenuado: um platonico adulterio espiritual com o proprio marido.

A heroina dos *Amores tristes* e a heroina da *Esposa ideal* teem mais uma semelhança, talvez uma aggravante: são mães.

Emma symbolisa o remorso do adulterio, que é o seu sabor mais amargo e o seu castigo mais terrivel.

Julia é todo o prazer do adulterio.

Quanto a Clara, nutre apenas o desejo de adulterio, que é a sua fórma mais inoffensiva, se bem não seja a menos criminosa.

Emma tem um marido delicado, trabalhador, que a ama profundamente, Julio. Tem d'elle uma filha, que ambos adoram, e comtudo, Emma engana-o vergonhosa, imperdoavelmente com Fabricio. Porquê? Por uma galanteria excessiva do seu temperamento? Por uma necessidade de caricia, de adoração continuada, que o esposo absorvido pelos seus affazeres de advogado, lhe não pode dispensar tão assiduamente como ella, em sua exacerbada vaidade desejaria? Talvez, e talvez ainda por essa perigosa intimidade que, em certos casaes, se estabelece entre a dona da casa e o melhor amigo do marido, a quem

ella tanto se habitua, tão impensadamente se confia, sem sequer suspeitar do risco, nem empregar as reservas para os de fóra aconselhadas, que, um bello dia, numa hora em que no ar ha mais sensualidade, mais tedio nalma, mais lassidão nos nervos, acaba por considerar seus aquelles labios que, alli á sua beira, palpitam confiados, entregando-lhes um beijo irreprimivel, despreoccupado, um beijo que parece innocente e frivolo, mas queima ao despertar como uma chaga viva que dementa, que hallucina, que desvaria, e leva, como certos narcoticos terriveis, as suas victimas a repetirem o mau acto, a reincindir, a envenenar-se de novo, a só no crime acharem uma paz passageira, mentida, artificial.

Emma deve ter gozado com o advogado Fabricio horas assim de peccado e embriaguez; mas, ao levantar do panno, já em sua alma raiou o arrependimento. Decidiu-se a terminar de vez a illicita relação. O marido nada sabe. Mostra-se terno e carinhoso como sempre. No emtanto, acontecimentos graves precipitam a acção, e, numa scena magistral de poucas palavras e poderosa vibração, Julio descobre a verdade esmagadora, a infamia tremenda. Ante o irreparavel, Emma concerta partir, fugir com o amante, ao que o marido, sabedor do seu plano, não tentará

oppor-se. Ao effectiva-lo, porém, Emma vê sobre uma meza a boneca da filha, e a mãe, acordando, obriga a esposa culpada a ficar. Vendo-a em casa, o marido, que voltou com a pequena, annuncia-lhe que a não expulsará, que nenhum mal lhe fará. Simplesmente, entre elles, está tudo acabado, sem perdão, sem esperança.

Nessa hora tragica em que a expiação começa, longa, irremissivel, inexoravel, ergue-se em torno d'essa mulher que, anniquilada, soluça sobre um sophá, o phantasma aterrorisador do remorso, cravando naquelle corpo as suas tyrannicas garras de ferro, rasgando sem dó aquella carne, onde as lembranças dos beijos são agora como outras tantas puas aceradas de um atroz supplicio.

O drama, que, na noite da sua primeira representação em Roma, em 1888, provocou violentos protestos, attinge nesse final uma força de emoção que raia pela crueldade. Angustía demasiadamente essa solução serena dada pelo marido ao delicto da esposa, e, contra o proposito do auctor, chega a perguntar-se se, perante um tão barbaro e eterno castigo, essa mulher que resolveu ficar, porque a maternidade nella triumphou, não terá o direito de fugir para o amante que em vão tentou leva-la comsigo.

Moralisadoramente quiz Giacosa, com as mais negras cores, pintar o adulterio como terrivel castigo de si proprio, salientar o germen de condemnação que nelle está latente, demonstrar como elle basta, sem a minima intervenção aggressiva do marido enganado, apenas pelo fatidico determinismo do crime consummado, para despedaçar, arruinar por completo, nefandamente, o coração e a felicidade de uma mulher casada.

Poucos depoimentos haverá tão fulminantes contra o adulterio; se bem me queira parecer que a excessiva amargura da obra a compromette em grande parte.

Opprime a tal modo essa scena ultima, que, quasi suffocado pela commoção, o espectador anceia pelo ar, e escancara mentalmente aquella porta que a esposa adultera se não atreveu a transpor.

E' muito outro o sabor, vagamente classico, da peça desanuviada de Roberto Bracco. Com a rapidez scintillante dos seus curtos actos de poucas scenas, com as suas tres unicas e bem humoradas personagens, com a galanteria espirituosa que a repassa e o amoroso ambiente em que se desenrola, *L'Infedele* revela patentemente a influencia de Henri Becque.

A Clotilde de *La Parisienne* deve, decerto, ter passeado a sua inconsciente e encantadora frivolidade pelo cerebro do comediographo napolitano, antes de lá nascer a Condessa Clara Sangiorgi.

Longe de mim a intenção de insinuar um plagiato, que o confronto das duas differentissimas obras annularia facilmente. Não se trata de imitação, nem de coisa parecida. Neste, como em muitos outros casos litterarios, afinal, existe apenas o ligeiro parentesco, o duvidoso vinculo, que pode haver entre a lamina do arado que revolve a terra e a seara que brota d'esse rasgão. Toda a creação presuppõe uma fecundação prévia, e o reino do espirito não se exhime a essa lei. Mesmo litterariamente, não creio em gerações expontaneas. Por mais genial e innovador, todo o escriptor accusa ascendencias, filiações, já que a litteratura não nasceu com elle.

Clotilde, a primorosa creação de Henri Becque — que deu com *La Parisienne* a primeira obra-prima ao theatro moderno — foi, por conseguinte, não o modelo, mas a inspiradora da Clara, de Roberto Bracco.

A heroina de Becque — que a critica do tempo teve o mau gosto de renegar como encarnação da mulher de Paris — é a per-

sonificação francezissima d'essa maneira de ser essencialmente franceza, que se chama: *coquetterie*. Encarada sob esse aspecto, ella deixa de ser a protagonista de uma comedia excellente, para se guindar a symbolo de uma raça, ou, pelo menos, de uma sociedade. Pelo mesmo processo, Clara transpõe os humbraes do theatro, para compendiar esse outro feitio feminino, eminentemente italiano, que se denomina; *civetteria*.

Clotilde é mais do que uma *coquette*. E' a *coquette* com todos os seus encantos e todos os seus defeitos. Com todos os seus defeitos e todos os seus encantos, Clara é tambem não uma *civetta*, mas a *civetta* por excellencia.

Clara e Silvio, um par elegante, fazem a vida mundana de certas rodas aristocraticas, onde cada qual anda para seu lado, vendo-se raramente a sós, sem intimidade, sem repouso e sem recolhimento. Ao casar, ella obrigou o marido a prometter não ter ciumes e a reconhecer-lhe direitos á mais completa liberdade: liberdade que aproveita para se rodear continuamente de adoradores que a cortejam, a incensam e a divertem.

No primeiro acto, diz Clara ao esposo, increpando-o de ciumento, contra o estabelecido:

— «Talvez nem cuide sequer em ser uma mulher honesta. Não sei mesmo se o serei.

Casei comtigo porque te amava; sou-te fiel unicamente porque te amo. Se isto é honestidade, não ha duvida que sou honesta. De resto, tu sabes, comprehendes muito bem, como e quanto te quero. Se o não comprehendesses, deixaria de amar-te. Não me basta que não pareças ciumento: é necessario que não o sejas. O nosso pacto devia consistir não só na fórma, mas na essencia: eu, fiel; tu, confiado.»

E um pouco adeante, fazendo a sua profissão de fé:

— «Avisei-te, quando eramos noivos de poucos dias, e torno a prevenir-te solemnemente, pela ultima vez: o teu ciume, com o tempo, desgostar-me-hia, e o desgosto só poderia tornar-me culpada. Sou assim; não posso mudar o meu genio. Não commetterei nunca para comtigo nem mesmo um peccado de pensamento, mas jámais renunciarei á minha innocente liberdade!... Sou *civetta*? Melhor! A *civetteria* de uma esposa serve para tanta coisa! Antes de mais, a *civetteria* é a valvula de segurança da honestidade feminil, e depois é um regimen excellente para curar os ciumes de um marido. Sou e ser-te-hei fiel illimitadamente. Tornar-te-hias, porém, indigno d'esta minha fidelidade, se me offendesses com a duvida, com a desconfiança, com a suspeita.

Toma sentido! Juro-te que no dia em que te atrevesses a accusar-me deveras, eu — repara bem! — resolver-me-hia a enganar-te de verdade. E agora vae para o theatro, e até logo!»

Apezar de tudo e do terminante aviso de Clara, Silvio começa a arrecear-se das assiduidades de um seu amigo, Gino Ricciardi, a quem, no emtanto, seguindo as praxes do seu meio e a caprichosa clausula imposta pela mulher, continua a permittir toda a familiaridade em sua casa, a ponto de o deixar a conversar com Clara e ir para o theatro assistir ao bailado das horas da *Gioconda*, uma opera de sua solemne embirração.

Inteiramente tranquilla ante as innefficazes habilidades conquistatorias de Gino, Clara, zombando no seu intimo das preoccupações do marido, limita-se a animar de vez em quando, com algum olhar mais demorado ou alguma phrase mais arrastada, aquella côrte que a lisonjeia, como, alliaz, a lisonjeiam todas as outras que ardem em torno da sua belleza e do seu luxo: lampadas votivas accesas em sua honra, e cuja chamma acariciante o seu amor proprio se encarrega de alimentar com um sorriso enygmatico, com uma palavra ambigua ou com um cumprimento mais risonho, como gottas de azeite vertidas na claridade que a illumina.

São assim muitas mulheres. Vestaes do seu proprio culto, não deixam nunca extinguir, cultivando-as sabiamente, as admirações envaidecedoras que provocam. Pacientemente inventariam todos os olhares desejosos que as procuram. Dispõem pela vida os admiradores como espelhos combinados, em que ellas, quasi sem pensar no vidro que as reflecte, gostam de ver multiplicada a sua imagem.

No summo grau em que certas creaturinhas a manifestam, a vaidade é uma irritação da pelle, muitas vezes dolorosa, e precisada de uma uncção calmante, que, só pode ser o galanteio, a adulação, o cumprimento amoroso ou o preito apaixonado.

Nessa noite do primeiro acto de *L'Infedele*, Gino, mais impaciente e affoito do que o costume, atreve-se a desafiar a honestidade de Clara:

— «E' inexpugnavel, unicamente porque nunca dá ao inimigo o ensejo de assedia-la, de envolve-la, de a tomar d'assalto. A sua força, Clara, consiste apenas em saber-se fraca!

— «Pelo contrario — responde Clara, ferida no seu incommensuravel orgulho — vivo, debato-me, num permanente estado de sitio. Não faço outra coisa senão rodear-me de

seductores. Far-me-ha, acaso, a offensa de não ter dado fé da minha *civetteria?*

— «Faz garbo nella?

— «Faço.

— «Sinto muito — declara Gino Ricciardi — mas devo dizer-lhe que, contra o que suppõe, não pertence á cathegoria das *civette* authencas. E' melhor do que ellas, isto é: mais mulher, mais chegada ao homem, mais sujeita ao perigo. As outras atrevem-se a tudo, sem que lhes aconteça nenhum mal. Teem o poder nas mãos, e conservam-no. Sim, porque uma *civetta* que acaba por ter um amante, é como um soberano que abdica.»

Seguindo nessa ordem de ideias, Gino Ricciardi repta Clara para que, se, com effeito, se sente tão senhora de si quanto altivamente o proclama, assinta em ir a casa d'elle, sósinha e em segredo. Ver-se-ha então quem vence!

Provocada na sua dignidade de esposa honesta, Clara, em vez de se susceptibilisar — o que seria tambem uma solução! — acceita o repto, levanta a luva, e no segundo acto — uma das mais espirituosas paginas do theatro contemporaneo — vem, como promettera, a casa de Gino, que ridiculamente armou no seu gabinete toda uma vasta collecção de retratos femininos, por acreditar que as mulhe-

res bonitas são como as cerejas: «Com uma, veem dez...»

Elegantissima, serena, condescendente, Clara, ao entrar, desfecha-lhe por seu turno um desafio á queima-roupa:

— «Aqui estou. Vamos, seduza-me!»

A situação, originalissima, é tratada com finissimo tacto. Por um triz, seria a inconveniencia. Um descuido minimo, e era a inverosimilhança.

Claro está que, em face da attitude inicial e desconcertante de Clara, o conquistador, mettendo os pés pelas mãos, embrulha todas as sortes da sua tactica amorosa, e vae de todo á parede com a ironia brilhantissima d'essa perfeita *civetta* admiravel, que ainda, ao sobrevir inesperado e furioso do marido, aproveita a sua colera para mais ridicularisar o exauctorado seductor.

Ao começar do terceiro acto, ha muito que Silvio e Clara vivem perfeitamente separados. Elle julgou-a culpada, duvidou d'ella pelo menos, pediu-lhe provas contra as apparencias que a compremettiam, e Clara, profundamente offendida, ainda lhe não perdoou.

A carne, porém, é fraca, sobretudo apoz um jejum prolongado, e Clara um dia manda convidar Silvio para tomarem chá. Elle, como é de prever, accode pressuroso. Ella pergunta-

lhe se ainda pensa mal a seu respeito? Silvio pede-lhe mais uma vez as provas da sua innocencia, que são as cartas de Gino, e ao lê-las exulta:

— «És um anjo! — exclama Silvio.

— «Um pouco menos que um anjo: sou mulher. Modera o teu enthusiasmo, e escuta! Dado o meu feitio, devia escolher para amante um homem que me agradasse tanto como tu me agradaras antes do nosso rompimento. Procurei-o, podes crer, procurei-o, mas, contra minha vontade, tive de te escolher a ti. Se eu fosse mulher d'outro, serias tu o meu amante. És, portanto, infelizmente, o unico homem com quem eu te posso enganar!

— «Pois não sou eu teu marido? — interroga Silvio, imperspicassissimo para as subtilezas da mulher.

— «Ah! lá isso agora mais devagar! Já não és meu marido. Desde o momento em que me accusaste, senti-me capaz de te ser infiel. Uma vez que, julgando-me ainda culpada, tornaste a acceitar o meu amor, reconheci que não podia ser tua mulher. Primeiro — presta-me bem attenção! — fiezeste jus á minha infidelidade. Depois, só me pareceste digno de ser meu amante... Marido? Oh! não, não. Marido... nunca mais...»

Exposta esta these de casuistica amorosa,

que, para um coração feminino, pode ter mais realidade do que a que á primeira vista apparenta, recolhem-se os dois, em plena lua de mel, aos aposentos de Clara, e mal teem sahido, chega Gino Ricciardi, que vem despedir-se. Mandam-no esperar, o que elle toma á conta de bom presagio.

Emquanto espera, porém, começa de escutar no quarto ao lado as risadas do par feliz, que de todo lhe dissipam os ultimos fumos da illusão. Gino empallidece, trepida, hesita envergonhado, e pondo descoroçoado o chapéo, abala definitivamente.

Em Clara houve, portanto, todo o desejo do adulterio. Não o consummou, porque só no marido se lhe deparou o amante ideal de que ella carecia para a sua apparatosa scena de vindicta.

Como o codigo, em casos taes, não cura das intenções, ella, a *civetta* mór, continuará a ser uma mulher honesta, e eu direi com uma senhora edosa, que tive nessa noite a meu lado: «Bemdita *civetteria!*»

Cabe finalmente a vez a Julia, a protagonista da *Esposa ideal*, que é inteiramente, sem o menor desvio, uma monographia cruamente escripta, mas exactissimamente observada, sobre o adulterio moderno.

A Esposa ideal! O titulo é, só por si, a mais picante das ironias d'esta comedia que, toda feita em scenas brandas, ligeiras, commedidas, attinge com facilidade o grau emotivo de um qualquer drama mais forte e carregado.

Marco Praga tratou o seu assumpto á aguaforte, cavando bem o traço, mordendo bem no papel, mas dando aos olhos a impressão macia de um desenho leve e rapido. Apezar do que, *A Esposa ideal* disfarçadamente constitue uma satyra tremenda, atrevida, implacavel, contra toda uma moral. Preciso, pelo menos, de a considerar d'esse modo, para não ter de admittir que o auctor se entretivesse, por mero passatempo, a pintar sem nenhum alcance uma alma excepcional de mulher egoista.

Ha, como já o disse, alguma semelhança entre a obra de Praga e a peça de Giacosa: semelhança proveniente, não da paridade do entrecho ou dos caracteres, mas da identidade do problema que versam e que, pelo irreconciliavel antagonismo dos desfechos, incompatibilisa por completo os dois dramaturgos.

Se Giuseppe Giacosa nos deu, nos *Amores tristes*, o adulterio doloroso e o triumpho da maternidade sobre a paixão, Marco Praga vae dar-nos, no adulterio gozoso, inconsequente, a glorificação do embuste.

Convem notar, antes de mais, que Julia é uma milaneza, como a Clara, de Roberto Bracco, é uma napolitana. Em Italia, as differenças entre certas cidades valem quasi differenças de raça.

Milão é a cidade italiana mais dominada por Paris, cujos modos e aspectos procura copiar servilmente, o que por vezes consegue. Outras vezes, porém, tal imitação redunda em exaggero, em falsificação ou em contrasenso, e precisamente de varios contrasensos se resente a maneira de ser da mulher de Milão, empenhada em querer competir com a parisiense, que, de ordinario, ella só conhece dos figurinos ou do café-concerto. D'ahi, numa certa camada milaneza, uma dóse lastimavel de espurio francezismo, sobreposta com artificio á indole natural e attrahente das suas damas.

Com Julia acontece exactamente esse caso: tresanda, intima e exteriormente, a litteratura franceza mal digerida e mal applicada.

No fundo, Julia é uma inconsciente, uma amoravel e um cumulo de frivolidade. Sujeitaram-na, porém, a um tal banho de romancismo elegante que ella, que, como burguezinha vaidosa, poderia ser feliz dentro das quatro paredes do seu lar, desanda na galanteria mais desenfreada, diligenciando, no emtanto,

manter incolume todo o seu immaculado prestigio caseiro.

É uma mulher que se desdobra, que se triplica continuamente, para poder ser, ao mesmo tempo, esposa sollícita, mãe dedicada e amante complicada e exigente.

Do dualismo contradictorio entra a dona de casa diligente, arranjada, pontual, e a mulher d'aventuras, irregular, imprudente, fogosa, fez Marco Praga o eixo da sua peça, cujo enredo resumirei.

Julia é casada com o corrector de bolsa André Campiani, um homem honesto e trabalhador, de quem tem um filho de sete annos. Um dos amigos intimos de André Campiani é o advogado Gustavo Velati, e como a primordial funcção dos advogados no moderno theatro italiano consiste em atraiçoar os amigos, a mulher de André engana o marido com Gustavo.

Estas relações são communicadas ao publico de um modo assaz imprevisto. André e Julia estão acabando de jantar e conversam, quando Gustavo vem procurar o amigo para um negocio. Attende-o o corrector com a maior das sympathias, mas precisando de voltar ainda á Bolsa, sahe, depois de pedir a Gustavo para ficar fazendo companhia á mulher, porque elle não se demora. E mal o esposo se au-

senta, eis Julia correndo para os braços de Gustavo, que a repelle : á vista do que a plateia fica informada de que ha, ou houve, coisa entre elles, e um tanto furiosa por o não ter adivinhado mais cedo...

Lembro-me de uma situação parecida em *La Parisienne* — e a insistencia com que me tenho referido á obra de Becque, denota quanta influencia tem tido em Italia — quando, logo na primeira scena, Lafont exige terminantemente de Clotilde a entrega da carta que ella tenta esconder. Todos cuidam que Lafont é o dono da casa. Só quando Clotilde o avisa : «Cuidado! Vem ahi meu marido!» o publico, semi-logrado, percebe que, afinal, Lafont é o amante.

A razão por que Gustavo repelliu, como vimos, os beijos de Julia, está no seu desejo de romper com ella, que elle deixou de amar, mas a quem se não atreve a dizer toda a verdade. «Julia não é uma mulher como as outras» — explica elle no segundo acto ao seu amigo Monticelli, outro advogado..., com quem ligeiramente discute o procedimento a seguir.

— «Essa estranha mulher, incomprehensivel para quem a vir em sua casa e a souber infiel, resolveu este problema: ser contemporaneamente de dois homens. De um, com o

corpo e com o coração; do outro, com o cerebro e o espirito. D'esse modo, é ao mesmo tempo a amante mais apaixonada e a esposa mais affectuosa... Não fazes uma ideia do que Julia é para o marido: um poema de ternura, um modelo de carinho, sem uma quebra, um descuido, um rompante! Por outro lado, no amor, é atrevidissima. Nada a faz recuar, coisa alguma a intimida. Quando a occasião o exige, compromette-se imprudentemente.

— «Meu caro — replica Monticelli, o commentarista da peça — estou perguntando a mim mesmo se não será essa a esposa ideal?

— «Um ideal muito relativo — responde-lhe Gustavo.

— «Naturalmente. Tudo é relativo neste mundo, a principiar pela honestidade. Dize-me: qual é o ideal de um coxo? É *ser* perfeitamente direito? Não, porque elle se sabe incapaz de attingir esse ideal. O ideal do coxo é simplesmente descobrir umas botas que o façam parecer direito. Ora, nesta sociedade corrompida em que vivemos, cheia de vicios contagiosos, onde a mulher respira com o ar as tentações, e tudo, se conjura contra a sua honestidade, a esposa perfeitamente virtuosa e fiel é uma excepção, um idolo a que se deve erigir um altar. Quem a possue é um ser pri-

vilegiado, que está fóra das leis do mundo. Para a maioria, para a multidão, o ideal das esposas deveria ser este: uma mulher que, apezar de ter um amante, sabe ser boa esposa, affectuosa para com o marido, evitando os escandalos e a infelicidade dos filhos, creando a paz em sua casa: uma paz verdadeira e sincera, não ficticia e convencional, como se veem tantas, e sob as quaes fermentam odios e desprezos.»

Depois d'esta tirada — convem advertir que Monticelli é solteiro, e como tal se quer conservar — Julia vem imprudentemente procurar o amante a casa d'elle. Por acaso André encontra-a lá, mas, censurando-a pela leviandade, não suspeita um instante da fidelidade de Julia, o que me leva a hesitar sobre qual dos dois é, nesta peça, mais ideal: se a esposa, se o marido!

No terceiro acto, Julia rompeu finalmente com Gustavo, a quem restitue as cartas que d'elle recebeu, mas, para que André, notando a sua falta, continue a não desconfiar de coisa alguma, intima o ex-amante a continuar as suas frequentes visitas como até ahi, e dando-lhe o braço, encaminha-se para o jantar.

Assim termina esta aventura da *esposa ideal*, a quem, como attenuante, o auctor, querendo presumivelmente condemnar os amoríos ga-

lantes, hoje muito em moda em certos matrimonios, attribuiu estas palavras:

— «Tive sempre a virtude ou a fortuna de não odiar meu marido, como quasi todas as mulheres que teem um amante odeiam os maridos, não fazendo caso d'elles e chegando a trata-los mal. Eu não. André tem bom coração, é um homem honrado, ama-me — porque não ha duvida que me ama! — e é o pae de meu filho. Nunca o amei, é certo. Talvez por isso, me foi facil querer-lhe bem, porque nós, as mulheres, só odiamos o homem que amámos, quando deixamos de o amar. Quando tambem eu, afinal, senti a necessidade irresistivel de amar alguem, e, por desgraça minha me apaixonei por outro que não elle, soube conservar-me a seus olhos como esposa carinhosa e dedicada...»

Não ha negar que este, como varios outros trechos que transcrevi, sejam das paginas mais atrevidas que em theatro se tem escripto, e que *A Esposa ideal* de Marco Praga constitua, graças á sua incontestavel exactidão satyrica, um vehemente ataque á nefasta frivolidade de certas esposas de agora, e á estupidissima condescendencia de alguns maridos, que já veem de hontem...

Julia ainda poderia merecer uma absolvição attenuada se, apoz essa experiencia com-

provativa da falsidade dos amores extra-conjugaes, cumprisse o que Monticelli d'ella pensa:

— «Emquanto se lhe torna possivel ser contemporaneamente a mulher e a amante, é uma e outra com toda a paixão e todo o ardor. Quando, porém, é preciso optar, ser exclusivamente a amante ou a esposa, não tem duvida em sacrificar a amante.»

O peor é que a propria Julia declara na ultima scena:

— «Quero conservar a minha liberdade, fazer o que me appeteça, escolher outro amante se me approuver...»

Ao ouvir do que, Costanzo Monticelli retorce mais apressadamente as guias do seu bigode de solteirão.

Carregando os defeitos da sua heroina, Marco Praga tornou-a antypathica, o que não é dos peores meios de moralisar em theatro, e por isso, no fim de contas, *A Esposa ideal*, como a *Infiel* de Roberto Bracco e *Amores tristes* de Giacosa, é uma peça essencialmente contra o adulterio e a favor da familia.

Nesse particular, pelo menos, os auctores italianos sobrepuzeram-se ás estafadas comedias francezas, onde a apotheose adulterina é da praxe.

Cada uma a seu modo, a amargurada Emma,

Clara, a *civetta* honesta, e Julia, a dissimuladissima, exemplificam a mentira do adulterio, que Tina di Lorenzo viveu, como Julia, como Emma, e, sobretudo, como Clara, com muitissimo realce.

1909. Maio

X

A Virgem desassisada

Uma improvisada companhia assaz heterogenea, da qual fazem parte a sarahbernhardiana Blanche Dufrène, o mastigante André Calmettes e o ainda verde Armand Bour, deu hontem a conhecer ao publico de Lisboa, no Theatro da Republica — pois onde havia de ser? — *La Vierge folle* de Henry Bataille, peça que em Paris, transferida da Renascença para o Gymnasio, alcançara um exito ruidosissimo, para o qual, certamente, não deixou de contribuir a circumstancia de ter sido o primeiro trabalho de um auctor de nomeada representado apoz o compromettedor *Chantecler*, cuja depennada memoria *L'Aiglon* vae hoje recordar-nos no mesmo theatro.

A Virgem desassisada de Bataille é mais um elucidativo, lamentavel testemunho da pessima influencia que a tyrannia da celebridade

exerce nos escriptores de maior envergadura, induzindo-os a, em face da excessiva procura, malbaratar e corromper as qualidades melhores na febril intensidade de uma producção descurada.

Se exceptuarmos Georges de Porto-Riche, o lyrico enternecido de *O Passado*, o finissimo ginophilo do *Theatro de amor*, cujo drama *Le Vieil homme* tão anciosamente se aguarda, ninguem, em França, surgira para o theatro com mais predicados innovadores de sentimento e audacia do que Henry Bataille, o dramaturgo indeciso, mas vibrante, de *A Leprosa*, do *Holocausto*, do *Encantamento*, que na *Marcha nupcial*, na *Mamã Colibrí* e no *Poliche* tão brilhantemente se affirmara, para d'ahi, embriagado pelo triumpho, vir descendo, pelo *Escandalo*, por *La Femme nue*, e por esta incoherente *Vierge folle*, não sei até que transigencias mystificadoras.

Em Bataille, com influencias bem manifestas de Ibsen e de Nietzsche — de Ibsen, no individualismo feroz das suas personagens; de Nietzsche, na sua exaggerada defeza do direito ao prazer — havia sempre, como notas predominantes, uma inspiração exuberante e uma sensibilidade rica, a par de um esmeradissimo cuidado no dialogo: cuidado que, por fortuna, ainda nas suas ultimas obras transparece.

Desde, porém, que a gloria lhe sorriu, Bataille, convertendo o seu caracteristico amor das situações novas num verdadeiro paradoxalismo, começou de apresentar-nos, umas apoz outras, coisas falhas, precipitadas, ludibriantes, nas quaes, conservando, aqui ou além, restos dos seus invulgares dotes de poeta do palco, carpinteja á moda rude do seu collega Bernstein — o dramaturgo do á má cara — estapafurdios conflictos sem a minima verosimilhança e scenas sem nenhuma emoção, forjadas a martello — haja vista *Le Scandale* — com a aggravante sediça de ter passado a refazer peças velhas e a desenterrar situações e figuras já liquidadas de ha muito.

La Femme nue é, a seu modo, *A Dama das Camelias*. Como quem não quer a coisa, *La Vierge folle* é ainda *A Dama das Camelias* e mais a *Sapho*; a *Sapho*, sobretudo.

Se Fanny Armaury pertencesse ao nucleo galantejante e vicioso de Margarida Gautier e de Fanny Legrand — é de notar a homonymia entre a heroina de Daudet e uma das protagonistas de *A Virgem desassisada* — a peça afigurar-se-nos-hia talvez mais logica.

Tal como está, e apezar de um que outro vívido lampejo de humanidade, arrasta-se quasi sempre pelo terreno ingrato do artificio.

Não se foi, comtudo, impunemente um es-

criptor da nobre elevação do honesto Bataille dos primeiros tempos. Ha vicios que jámais se expungem inteiramente: o pensar é um d'elles. Por isso, ainda que o auctor de *La Femme nue* se mostre hoje essencialmente preoccupado com fazer theatro rendoso, á custa da sua antiga arte, batalhadora como o seu appellido, sente-se que só o urgente despotismo da fama lhe não permitte meditar mais serena e profundamente os seus trabalhos d'agora, mas que, a não esperar demasiado, e libertando-se dos emprezarios, poderá voltar um dia á sua bella independencia d'artista.

Com todos os seus defeitos, Diane de Charance é uma figura que vagamente se apercebe ter perpassado, attrahente, talvez irresistivel, pela mente do auctor, num esboço, porém, nebuloso e imperfeito.

Mallogrando-o, vasou-o Henry Bataille sem demora no molde scenico, e não lhe dando tempo para se lhe aclarar no cerebro, apenas conseguiu uma especie de boneca dotada de um ligeirissimo fio de vida.

Suspeito que Henry Bataille quiz, com essa sua falsa personagem, tentar uma nobilitação da *flirteuse*; crear um symbolo humano para o *flirt* contemporaneo; erguer um certo typo de rapariga moderna á attitude definitiva, fa-

tal e abrangente da tragedia: commettimento sem duvida audacioso, mas que falhou inteiramente.

Quanto a Fanny Armaury é, menos nebulosamente, nestes tempos de scenico adulterio obrigatorio, um vivo exemplo de amor conjugal levado até ao derradeiro sacrificio: não o da vida, como para Diane de Charance; mas, implicando os vexames mais affrontosos, o de toda a dignidade de uma mulher; ponto este em que Fanny Armaury, renegando da sua educação e do seu meio, equivocamente se approxima de uma qualquer escravisada amante de mais baixa origem.

Pretenderia Bataille exprimir, com essas duas personagens, a dualidade da carne apaixonada e do espirito amoroso, como o deixa suppor a interminavel falla da esposa no muito dispensavel terceiro acto?

Se tal era o seu proposito, invalidou-o para a nossa comprehensão, ao dar ambas essas mulheres em identica posse ao mesmo homem.

Não chegasse Diane de Charance a tornar-se amante de Marcel Armaury, e o drama seria talvez mais claramente suggestivo.

Assim, como Bataille no-la apresentou, a peça fica nebulosa e inexplicavel. A figura de Diane de Charance, que o auctor pretendeu manifestamente atirar para o primeiro plano,

diminue-se, apaga-se, ante o extraordinario relevo da de Fanny Armaury: a ponto da obra não ser bem *A Virgem desassisada*, mas antes «A Esposa vencedora».

O Evangelho de S. Matheus conta de dez virgens, ajuizadas cinco, e cinco desassisadas, que, todas, se dirigiram ao encontro do esposo polygamo, e das quaes umas lograram melhor sorte do que as outras, pois, havendo deixado consumir todo o azeite de suas lampadas, as desassisadas tiveram de ir renova-lo no momento preciso em que o esposo chegava. Só encontrando á sua espera as cinco virgens prudentes, com ellas se encerrou em festim o seu senhor, recebendo as outras, quando bateram á porta da camara nupcial, esta resposta: — Em verdade vos digo que não sei quem sois.

E a parabola termina com o seguinte conselho: — Velae sem descanço, porque a ninguem é dado saber nem o dia, nem a hora em que o Filho do Homem ha-de tornar!

Retorcendo o sentido do evangelico trecho, e apresentando-nos uma virgem que, antes da peça começar, já perdera o direito ao palmito e á capella, fez Henry Bataille a sua obra, que em pouco se resume.

Diane, filha dos Duques de Charance, deixou-se seduzir por um amigo intimo da familia, Marcel Armaury, advogado celebre. Descoberta, pelo velho recurso das cartas, essa escandalosa ligação, resolvem os paes, a conselho do seu confessor, internar Diane num convento, visto Marcel Armaury ser casado, e não poder, por conseguinte, reparar a falta.

Diane de Charance revolta-se contra o castigo que se pretende impor-lhe, e foge para os braços do amante, em cujo escriptorio os encontramos, no segundo acto, a preparar uma fuga para o estrangeiro.

Avisada por uma carta anonyma, sobrevem inesperadamente a esposa de Marcel, Fanny Armaury, animada do proposito de impedir a evasão do marido.

Para melhor conseguir o seu intento, Fanny Armaury, descobrindo Diane escondida num corredor, desanda e guarda a chave da porta por onde Marcel terá fatalmente de sahir para se juntar com a amante.

Pouco depois, ouve-se a buzina de um automovel que vem buscar os fugitivos. Marcel Armaury pede a Fanny a chave que ella tem em seu poder. Fanny, como é de prever, recusa-a terminantemente.

De improviso, porém, chega Gaston de Charance, irmão de Diane, que, prevenido

tambem por um anonymo, vem desafiar Marcel. Percebendo a gravidade da situação, Fanny Armaury não hesita: entrega a chave ao marido.

E, para dar tempo a que o automovel se affaste com Marcel e com Diane, é Fanny, a esposa trahida, quem recebe e entretem Gaston, na scena mais convencional, mas a mais bella, de toda a obra.

O terceiro acto, como o ultimo, passa-se em Inglaterra. Marcel Armaury e Diane de Charance, certos da impunidade, hospedaram-se, como uns noivos, no Restaurante do Parque, em Greenwich. Fanny, Gaston e o confessor dos Charance logram descobrir-lhes o paradeiro, e ha discussões fastidiosas entre o padre e Marcel, e entre este e a mulher, num acto absolutamente desnecessario, onde tambem nos apparece o Duque de Charance.

No quarto acto estamos em Londres, no Savoy-Hotel. Depois d'outra carta anonyma, Fanny Armaury accode a livrar Marcel da colera de Gaston que, decorridos alguns minutos, invade de revólver em punho, e ás horas mais improprias, os aposentos de Marcel.

Com essa prova inconcebivel de dedicação, Fanny Armaury raia pelo sublime. Diane sente-se pequena em seu confronto. Para se certificar, pergunta ao amante qual das duas

prefere, se ella, se a esposa? Inteiramente conquistado pela frescura de Diane, Marcel responde que só a ella ama e quer; mas essa confissão, feita na presença da succumbida Fanny, não satisfaz Diane, que, reconhecendo-se sem direito moral a supplantar aquella tão exemplar esposa no amor do marido, agarra na arma que, a seu mandado, o irmão depuzera sobre uma meza, e se suicida espectaculosamente.

E' sempre arriscado, quando não é ridiculo, dizer como uma peça esquivaria certos defeitos. Quer-me, no emtanto, parecer que, se Henry Bataille — como já o alvitrei — tivesse conservado a Diane a virgindade, ou, pelo menos, a semi-virgindade compativel com os mais amplos limites do *flirt*, *A Virgem desassisada* se furtaria, em grande parte, ao irritante caracter de inverosimilhança, de impossibilidade e de degradação das suas situações mais empolgantes.

Henry Bataille, julgo eu, deve ter o costume de principiar a construir as suas peças pelo fim. Em todo o seu theatro se pode devassar uma particular sympathia pelo que é d'uso chamar-se: scenas culminantes.

Com toda a sua mirabolante acção, e com o seu inutil e palavroso terceiro acto, que a mestria do dialogo não redime, *A Virgem*

desassisada parece feita de proposito para emmoldurar uma pequenina illustração do ultimo acto: coisa que melhor se percebe, sabendo-se que Bataille, além de dramaturgo, é um desenhista interessante.

A pequenina illustração a que alludi, consiste na sahida de Diane com uma lamparina accesa na mão, e é a unica justificação do titulo da obra.

Se Diane de Charance fosse realmente uma virgem imprudente, talvez — repeti-lo-hei — a peça se comprehendesse e se perdoasse. Assim, tendo por pseudo-heroina uma virgem que o não é, carece de toda a realidade e de quasi todo o merito, e isto tudo que estive dizendo, se não foi gastar cera com ruim defuncto — aos fantoches mortos não se põem velas! — lembra, muito melhor do que a personagem de Bataille, o azeite mal gasto de S. Matheus.

Para representar a parte de Diane de Charance incommodou-se a vir expressamente de Paris até Lisboa, só para essa recita, a nova actriz Monna Delza que, na creação d'esse papel, a critica parisiense guindou, logo de entrada, até ás nuvens.

Se não fosse coisa sabida e resabida, veri-

Monna Delza

ficar-se-hia agora como a critica franceza é amavel.

Como artista, Monna Delza carece ainda de um longo aprendizado. Como elegante, porém, nada ha que dizer-lhe, e difficil se torna achar perfil mais insinuantemente moderno do que o seu, e corpo em cuja flexuosidade melhor assentem as ultimas modas.

Alta, esguia, bem formada, com qualquer coisa de rígido na sua dengosa maneira, e vinda assim até nós só para desempenhar um papel, Monna Delza, muito perfumada, muito arrebicada, bonita como uma boneca, fresca como um copo d'agua, preciosa como uma mesura, com umas olheiras muito negras, a bocca muito vermelha, as unhas muito envernizadas, as faces muito empoadas, pareceu-me um d'esses lilazes com que Nice abastece, no inverno, o crystal das jarras de quem os pode pagar.

Colhidos mal desabrocham, alguns d'esses lilazes, que deviam tornar-se roxos, param a meio caminho do colorido, ficando de uma tonalidade indecisa, que delicadamente oscilla entre o violeta desmaiado, que é proprio d'uns, e o branco avelludado que distingue outros.

São, a bem dizer, lilazes cor de rosa, que chegam pelo *Sud-Express*, embrulhados em papel de seda, dentro de uma caixa de cartão,

d'onde transitam rapidos para as mezas ostentosas, sobre as quaes mal teem tempo de brilhar umas horas.

Tambem Monna Delza, chegada de França pelo *Sud-Express*, para de fugida se mostrar nos quatro actos de *A Virgem desassisada*, foi um lilaz cor de rosa, esplendido para dar tom á lapella de um dramaturgo parisiense...

1910. Dezembro 18

XI

O Chantecler por agua abaixo

Inolvidavel a noite de hontem no D. Amelia! Memoravel! Sensacional!

Dava-se em Lisboa pela primeira vez, e no original, a famigerada, retumbante e pennosa obra de Edmond Rostand, por intermedio de uma companhia adrede constituida em Paris sob a directa responsabilidade de Henry Hertz e Jean Coquelin, tendo como principaes figuras: para a Faisôa, Mademoiselle Marthe Mellot, que dentro em pouco irá substituir Madame Simone no Theatro da Porta Saint-Martin, e á qual se deveu em França o triumpho melodioso do invisivel Rouxinol, cujo canto se perdeu aqui na tempestade; para o espalhafatoso Gallo, Pierre Magnier, seu acclamado creador em Bruxellas; para o Cão, Paulo Plan; para o desdenhoso Melro, o actor Lespinasse; para a Gallinha d'Angola, a actriz Lucile Nobert.

Annunciado com antecedencia e preços elevadissimos o espectaculo, chegou a haver pugilatos na disputa acalorada dos bilhetes, vendidos alguns pelo quintuplo. Isso explica que, para escutar a banalissima aventura d'aquelle esporudo D. João de capoeira, o D. Amelia se apresentasse com excedida lotação, atestado, replecto como um ovo immenso, capaz de, na chocagem do protagonista, substituir o de Colombo, a que o Melro se refere:

C'est dans l'œuf de Colomb qu'on a dû te couver!

Ha muito que se não reunia em Lisboa uma assistencia tão compacta e tão luzida. Desde o camarote real, onde o olheirento D. Manuel se sentava á esquerda de D. Affonso, feito agora, depois de velho, herdeiro da corôa, até ao democratico gallinheiro, invadido por um publico que não costuma frequenta-lo; das entradas da plateia ás portas do *promenoir* e aos vãos dos balcões; por toda a parte, a lusa capital anciosa acommodava, empilhava, comprimia á força, tudo o que tem de mais distincto, de mais conhecido e de mais agradavel á vista.

Por entre as casacas, que ondequer abriam, como caveiras, o frio sorriso dos peitilhos marmoreos, as damas, em desnorteante profusão,

alcandoradas umas como aves exoticas nos mais altos poleiros da geral, sumidas outras nos mais incommodos logares; todas vestidas, quasi despidas algumas, com primaveril frescura; luxuosissimas, compromettidas, estranhas outras nos disformes caprichos da moda mais recente: — com chapéos da vastidão de arenas romanas, ou com penteados alarmantes como jogos de malabaristas — as damas, em multidão fascinante, embaciavam de graças novas os binoculos extasiados.

Em resumo: uma sala digna de competir sem desdouro com a que, no passado Entrudo, assistiu, nas margens do Sena, á primeira missa do Gallo — perdão! — á primeira recita do Gallissimo.

Para mais, dada a impertinente inverneira que este anno nos tem affligido, pode dizer-se que a cidade teve hontem, com o mais esplendido dos céos, o seu primeiro dia de sol, e, por tal, havia em todos a communicativa alegria, o intimo prazer, que estes tepidos alvores de Maio infiltram nas almas e nos corpos do sul. A disposição era excellente.

Accresce ainda que Lisboa vem, ha um mez e tal, sendo tratada pelo mais intenso regimen *chantecleriano*. Para vender o seu peixe, o commercio parecia ir feito com o emprezario. Não ha actualmente uma loja onde se não

encontre qualquer objecto, prenda ou tecido com o nome do heroe de alguidar a que Rostand pretendeu dar vida. São gravatas á Chantecler, fazendas Chantecler, chapéos, biscoitos, papel, perfumes, guardanapos, bugigangas, tudo á Chantecler. Rostand até já conseguiu a consagração da faiança das Caldas, que espalhou por ahi uma sua caricatura com corpo de gallo. Isto sem fallar nas revistas do anno, que já o tomaram á sua conta.

Nessas condições, a curiosidade, o interesse, o empenho pela obra do vate camboez tocavam o auge, raiavam pelo delirio.

Só faltaria inventar, para essa recita tão emocionante, o chilique á Chantecler, e não garanto que elle se não tivesse produzido em pacificos lares, de parte das meninas formalisadas com o facto da paternidade se recusar a leva-las a ouvir a gallomachia do poeta dos rebuçados.

A atmosphera da sala esplendorosa, cheia de avidez e impaciencia, mostrava-se, no emtanto cheia de sympathia e, em grande parte, do conhecimento, pois não será exaggero affirmar que mais de metade dos espectadores tinha o seu *Chantecler* sabidinho de fio a pavio, visto que, quer em volume, quer nos numeros da *L'Illustration* que a inseriram, a farfalhu-

CHANTECLER

O Gallo do Programma
Desenho de Gardet

da obra obtivera nas livrarias alfacinhas uma venda soberba.

Dados os signaes de começar, o panno agita-se, sobe dois palmos, e ouve-se na plateia, bem gritada pelo prologo, a primeira quadra do enfadonho poema:

Pas encor! Le rideau, c'est un mur qui s'envole!
Et quand ce mur va s'envoler, qu'on en est sûr,
On ne saurait avoir d'impatience folle;
Et c'est charmant d'attendre en regardant ce mur.

Entram de soar as rimas da pretenciosa aguarella que, com visos de symphonia acompanhada por diversos ruidos de um domingo no campo, Rostand precisou de fazer como transição da realidade para a abstrusa bicharia da sua miseravel fabula.

Agradavel na leitura, o trecho perde no theatro todo o colorido, por causa da impossibilidade de se reproduzirem discretamente os varios sons a que o recitante allude.

O publico não se deixa commover, o prologo embaçado recolhe em silencio, o tal muro do proscenio levanta vôo, e a nossos olhos surge finalmente o pateo da quinta do primeiro acto.

Uma gargalhada franca, estrondosa, unisona é a irreprimivel manifestação da justificavel estranheza dos assistentes.

Á primeira vista, parece tal estranheza a maior difficuldade que Rostand tinha a vencer com as suas pennujentas personagens. É rapido, comtudo, o seu dissipar. Em alguns minutos o publico está familiarisado com toda aquella gallinharía. Familiarisado até certo ponto, isto é: sem se rir. A identificação completa não chega, nem pode chegar, a dar-se, em vista do auctor, com o mais grosseiro mau-gosto, haver violado a mais fundamental lei de todo o theatro digno d'esse nome: a belleza e o rythmo da figura humana, em face da tristeza ou em face da alegria.

Á impressão inicial do ridiculo succede, por isso, no animo do publico, um inconsciente protesto, gerador de uma crescente hostilidade.

Em Lisboa, o primeiro acto — *Le Soir de la Faisane* — em que o Hymno ao Sol, anemicamente pallido, não consegue destacar-se, passa sem incidente até final. Apoz elle, ha uma debil tentativa de applauso, logo abafada, e o panno, que subira, torna a descer precipitadamente, sem que os interpretes assomassem a ponta dos bicos.

No segundo acto — *Le Matin du Coq* — a

prolongadissima conspiração das aves nocturnas desencadeia uma pateada furiosa que desconcerta corujas, môchos, noitibós, bufos e morcêgos. Bem dizia um d'elles:

Quand il (o Gallo) *chante, on n'est plus*
dans son état normal!

Depois, quando Chantecler explica á Faisôa o segredo do seu canto:

C'est que j'ose
Avoir peur que sans moi l'Orient se repose!
Je ne fais pas: "Cocorico!" pour que l'écho
Répète un peu moins fort, au loin: "Cocorico!"
Je pense à la lumière et non pas à la gloire.
Chanter, c'est ma façon de me battre et de croire;
Et si de tous les chants mon chant est le plus fier,
C'est que je chante clair afin qu'il fasse clair!

ha quem se anime e palmeie Magnier, mas o passajeiro enthusiasmo prompto esmorece e o acto termina sem uma palma: o que raras vezes succede em Portugal.

O terceiro — *Le Jour de la Pintade* — que, apezar dos formidaveis córtes, é ainda, com as suas quarenta e oito variedades de frangos e garnizés, um indigesto acto de revista, de-

corre tambem em silencio até á tirada contra o Melro:

Ah! tu veux l'imiter ce fou qui fait des niches,
Mais de l'Arc de Triomphe habite les corniches
Et les trous de la barricade!... le Moineau
Qui peut être sublime en répondant: "Guano!"
Qui chante sous le plomb et rit devant la broche?
Il faut savoir mourir pour s'appeler Gavroche!

Nesta altura escuta Magnier de novo umas palminhas, mas quando o panno desce, o tacão bate forte, e ha espectadores derreados que se retiram fartissimos

O publico está desinquieto, desilludido, indignado com a tremenda peça que lhe pregaram. Ainda mais do que no livro, o *Chantecler* representado chega a revoltar pela pobreza absoluta do disparatado entrecho.

Um jornalista belga, fallando do *Chantecler* e dos pseudo-descobrimentos polares, disse que a obra de Rostand era a segunda grande mystificação d'este seculo: «depois do logro de Cook, o logro do Coq.» O *Chantecler* é, na verdade, o mais colossal dos ludibrios.

Ao cabo de tres actos de capoeira, toda a sala vibra de irritação aggressiva, que se sente não tardará a explodir, vehemente, na mais destemperada e irrespeitosa das barulheiras.

La Nuit du Rossignol — assim se intitula o

quarto acto — deu azos a uma meia-hora de rija batalha, de animadissima tourada. Logo ao subir do panno, houve pateada e troça. Quando os sapos appareceram, então foi o fim. Ditos, assobios, remoques, cacarejòs, cantos de gallo, latidos, grunhidos, tudo se empregou, no D. Amelia volvido em Campo Pequeno, contra o insupportavel

...Tu baves? Je bave! Il bave! Nous bavons!

Já ninguem se entendia no meio da inferneira, que a obscuridade da sala favorecia, quando um anonymo espectador da geral se lembrou de exclamar:

— Cortem lá a cabeça ao Gallo e vamos embora!

Grito de ingenuidade, egual em acerto ao innocente «O rei vae nú!» do conto de Andersen, a phrase teve um retumbante successo e o magico effeito de fazer levantar a sala em pezo para a debandada, sem consentir que a peça fosse até ao fim.

Eis a razão porque eu ao principio lhes dizia que naufragou na borrasca o canto do Rouxinol:

... Je sens, tout petit, perdu dans l'arbre noir,
Que je vair devenir l'immense cœur du soir!

Foi certamente indelicada e violenta em demasia a attitude do publico lisboeta nessa noite memoravel, mas ninguem poderá negarlhe o caracter de uma severa licção; de um sadio protesto contra a baboseira triumphante que o *Chantecler* representa; de uma victoria da alma latina ainda não de todo emporcalhada pelo Sena contra a maluqueira effeminada e gananciosa do Boulevard. E ha que considerar que as proporções da *escroquerie*, attenuavam as responsabilidades da desforra.

Enveredassem certos paizes por esse caminho de reacção salutar contra a doentia excentricidade parisiense, feita de venenos e escorias, da vasa mais asquerosa levada a Paris por todo o mundo, e acabar-se-hia por uma vez com a deleteria invasão de todas as muitas crystalisações de lodo que a França exporta como joias.

O publico de Lisboa fez justiça á moda barbara: olho por olho, dente por dente. Fôra colossal o reclamo e colossal foi a derrota.

O *Chantecler* em Lisboa foi por agua abaixo, de caixão á cova, sem mesmo ter tempo de dictar as suas ultimas vontades. Teremos de seguir, na repartição das suas visceras, o popular Testamento do Gallo.

Por minha parte, se me fosse dado escolher, dar-me-hia por archisatisfeito com um

sorriso de certa bocca que estava no theatro, e que, mais encarnada do que a «estalactite vermelha» do perú da peça, foi quem me valeu para eu, apezar do *Chantecler*, não descrer dos poemas...

1910. Abril 20

XII

Ermete Zacconi

I

ESPECTROS

Esse grande artista que, no palco hospitaleiro do D. Amelia — em cujo *foyer* deveria o seu acclamado nome ficar agora gravado a oiro fino, ao lado dos das outras reluzentes glorias nacionaes e estrangeiras lá registadas — actualmente nos reconcilia e nos deslumbra com a arte tão pervertida e tão admiravel do theatro, ha-de certamente dar a Lisboa o intenso, nobilissimo prazer de admirar, pela segunda vez, a sua espantosa creação do drama de Ibsen, *Espectros*, que é, luminosa e terrivel, uma das mais estupendas realisações do palco moderno.

Talvez a lenda de agonias que se creou em torno da obra — com o *Pae* de Strindberg, já

tambem encarnado por Zacconi, uma das maiores tragedias da scena contemporanea — afaste, nessa noite, do theatro volvido torturario, a lauta concorrencia dos espectaculos amenos, em que o pensar não entra no programma.

Certo que eu não aconselho a recita portentosa, que abre num clarão de genio todo o horizonte do desespero, a nervos frageis, blandiciosos de mulher, nem, muito especialmente, aos figados susceptiveis dos bons burguezes, amigos da immobilidade espiritual, e a quem Ibsen fará inevitavelmente pezo no estomago.

Isso, no emtanto, em nada pode prejudicar a plateia, a pequena plateia devota, que se reuna, livre de preoccupações digestivas, e, grata á commoção violentissima, consciente, saude o prodigioso esculptor da alma de Osvaldo Alving.

Contra Björnson, ha poucos dias fallecido em Paris, que sustentava, em delirios de estadista conservador, terem as maiorias sempre razão, respondia Ibsen que ella só costumava residir nas minorias.

Mais uma vez — contra a ausente maioria dos que applaudem os maiores desconchavos francezes — confirmará a opinião ibseniana esse reduzido grupo enthusiastico que victorie

em Zacconi o colossal interprete da nordica tragedia.

Espectros, que veiu, na obra vigorosa do rebelde scandinavo, entre a *Casa de boneca* e *O Inimigo do Povo* — a sua trilogia mais viavel — é a mais alta expressão que de uma theoria scientifica foi, até agora, levada ao palco.

Como o notou A. Wagnon: «não são muitos os principios de terror capazes de commover os espiritos indifferentes do nosso seculo. Descobri-los é fazer obra de genio: e para os pôr em scena torna-se precisa toda a audacia de um innovador, que não hesite em erguer á vista de todos o véo de Isis.»

Com *Espectros*, Ibsen descobriu realmente a formula artistica da fatalidade moderna. Fez a tragedia do atavismo, segundo as ideias da sua epocha, hoje um tanto attenuadas.

A sua obra, impiedosa de verdade, veiu do darwinismo e do anarchismo theorico. É a «selecção natural» completada pela «selecção social», assim formulada por Kropotkine: «os degenerados não influem na historia, obedeçem-lhe.»

Existe, comtudo, nesse violento ataque ao egoismo sensual dos paes devassos, um grande

fundo de piedade e commiseração, que permittiu a Ibsen ficar fiel áquella sua aspiração generosa da «felicidade para todos por todos.»

Osvaldo Alving é, em efficacia scenica e poder tragico, em valor symbolico e força expressiva, irmão de Edipo e irmão de Hamlet.

Na Grecia, quem atormenta o heroe desditoso é o destino, ideia motora das vidas antigas.

Hamlet encarna o sentimento da vingança, que foi a fatalidade medieval por excellencia.

Osvaldo, esse, é a hereditariedade: fatalidade nova, que a sciencia do passado seculo explorou minuciosamente; como o heroe da tragedia em que o nosso tempo se immortalisar, ha-de ser um heroe da vontade, que constitue a nossa ideia dominante, e já D'Annunzio tentou esboçar no seu falhado drama *Più che l'amore*, creado em Roma por Zacconi e Ines Cristina, numa noite palpitante e, para mim, inolvidavel.

. . . .

Afiançam os commentadores mais exigentes que, apezar de Eleonora Duse, a perturbante *Hedda Gabler*, de Agnes Sorma, que mereceu ao auctor uma modificação no primitivo final da *Casa de Boneca*, e de Suzanne Després, convicta Nora amargurada, não nasceu ainda para o palco a verdadeira mulher do theatro

Ermette Zacconi
Arte Fotografica (Florença)

de Ibsen; que falta surgir nos tablados esse privilegiadissimo temperamento de voluntariosa, capaz de integralmente viver a revolta tão complexa das almas femininas creadas por Ibsen, á imagem e semelhança do seu immenso sonho emancipador.

Depois de ver Zacconi feito Osvaldo na scena, o mais severo dos criticos não poderá dizer outro tanto, no que diz respeito a essa figura da ibsenesca galeria.

No seu excellente livro *Les Revoltés Scandinaves*, conta Maurice Bigeon que Hermann Bang, o celebre romancista dinamarquez, se fez actor, durante um curto tempo, com o fim exclusivo de representar a personagem de Osvaldo Alving. Desconheço em absoluto o valor d'esse trabalho; mas nunca conseguirão persuadir-me de que elle egualasse o de Ermete Zacconi, que fez do acabrunhante papel uma coisa sua, em que ninguem poderá mexer sem fraquejar.

É curioso que o maior interprete de Ibsen nascesse em Italia. Não é, porém, caso de espanto, para quem conheça bem a biographia de Ibsen. Ibsen deveu á Italia, á Italia mararavilhosa de expressão, o melhor da sua obra.

Esse meditabundo homem do norte era um latino transviado, que um caprichoso fado fizera nascer na Noruega, mas em cuja alma havia

uma infinita saudade do sol; e d'ahi que, contra todos os complicadores, que pretendem ver nas suas phrases mais simples inaclaraveis nebulosas, Ibsen se mostre, muitas vezes, apenas dominado por uma excessiva ancia de projectar luz meridiana em trevas crepusculares ou aurorescentes.

Desgostado e combatido, emigrou, como todos sabem, da sua patria, cujos restrictos horizontes elle alargaria a golpes tremendos de libertadora audacia, e, no seu exilio voluntario e fecundo, demandou a Italia, estando patente em muitos dos seus volumes o muito que a Italia lhe deu em repouso e inspiração.

A maioria dos seus heroes e das suas heroinas nasceu em Italia. Roma foi a sua capital favorita, e da ternura de Ibsen pelos vinhos doirados dos *Castelli* romanos, contou-me largamente o patrão d'uma casa de pasto da cidade eterna.

As paragens encantadas do golpho de Napoles conheceram-no bem. Nora viu a luz em Amalfi. Osvaldo foi gerado em Sorrento.

O sul da Italia — cujo sol capitoso está no ultimo grito do desditoso protagonista da corôa de gloria de Zacconi — exerceu sobre Ibsen uma attração indizivel. Nas suas cidadesitas barulhentas, debruçadas sobre a magia de um mar sempre em festa, elle passeou,

serenado, a sua eterna rebeldia, amando-as perdidamente; tanto, ou mais do que, a esse seu retiro predilecto do Tyrol — Gossensass — onde num sitio ora chamado *Ibsenplatz* compoz *O Inimigo do Povo.*

Da Italia, Ibsen tornava, reconfortado, á nativa Noruega, cuja burgueza indignação contra elle se ia desvanecendo, mas onde encontrava sempre motivos para novas diatribes. E então, essa estranha ave migradora, que foi Ibsen, só amiga de procrear ao calor do perfumado clima meridional, deixava de novo a patria estremecida — nunca ninguem foi mais patriota do que Ibsen! — demandando novamente o bulicio latino, que era para elle a paz e a tranquillidade, propicias ao fundir dos sonhos.

A essa exuberante luz italiana, que lhe modelava nalma as imagens mais bellas, a essa exuberancia do sul expansivo e apaixonado, ficaria Ibsen devendo, alem das mais immortaes paginas da sua obra, o maior exteriorisador de uma das suas personagens: esse formidavel creador, que o palco do D. Amelia agora hospeda com a magnifica série das suas figuras dramaticas ou comicas.

Entre essas figuras, avulta primor entre os primores, Osvaldo Alving, que, pelo poderoso

cunho da vida que o magistral actor lhe imprime, não seria exaggerado chamar-se Osvaldo Zacconi.

Com tocante e feminina lembrança, mandou a viuva de Ibsen a Eleonora Duse e a Suzanne Després as primeiras flores que desabrocharam sobre o tumulo do glorioso escriptor.

Ermete Zacconi merece-las-hia tambem, se fosse d'uso offertar flores a quem não nasceu mulher.

Tratando de Zacconi, varias vezes, como hão de ter reparado, me accudiu á memoria, em symetria com o seu nome illustre, outro nome italiano, que faz vergar o joelho: Eleonora Duse. Quero, por isso, recordar que a Italia, esse paiz das maravilhas, tem, em algumas raras occasiões, tido ensejo de assistir a essa maravilha suprema, que deve ser ver reunidos no mesmo palco, representando a mesma peça, a Duse e Zacconi.

Conseguiu essas noites admiraveis de latina belleza, Gabriel D'Annunzio com *La Città morta* e a *Gioconda*, e só elle, certamente, como magno evocador, saberia traduzir verbalmente o avassalador encanto d'essa sublime emoção d'arte.

II

O CREADOR POTENTE

Concluirá esta noite a série admiravel e curta das suas recitas, fecundas em ensinamento e prodigas d'emoção, esse prodigioso creador que se chama, e chamará, Ermete Zacconi.

O palco do D. Amelia — o Grande Hotel das Celebridades — onde, ha bem pouco ainda, a framalha de Paris naufragou miseravelmente com a bicephala frandulagem da Gallimachia camboense, e sobre o qual vão em breve revolutear provocantes as *pantorrillas salerosas* e os garridos Manilas da zarzuela, castanholeada, parecia agora, dignificado, todo ungido de artistica commoção, impregnado de arte, nobilissimo.

Na sua amplitude cavernosa, como na ampla vibração de uma nave augusta de cathedral, em que o fumo votivo da consagrada resina adora boiar, pairavam, suspensos, echos doloridos e gritos pungentes da mais humana e verdadeira das vozes.

Havia em seu ambito, como havia em nossa alma, pequena para os conter a todos, o vestigio deslumbrante, o torturante reflexo dos gestos estupendos, por naturalissimos, das attitudes perfeitas, flagrantes, que, de tão reaes, quasi pareciam divinas.

Pela atmosphera estagnada d'esse tablado, que os venenos maleficos da comediorragia parisiense saturam e viciam de continuo, passou, desconspurcando-a, uma sadia rabanada de bom ar.

Vinda da Italia, nossa mãe peregrina, essa rajada foi harmoniosa como as columnas de Roma, cheia da cor e da inebriedade dos vinhedos da Emilia, em cujo bemdito solo, que, em Arquá, guarda Petrarca, em Ravenna, o Dante e, em Bolonha, Giosue Carducci, nasceu esse que, irmão da Duse — filha da dor — é, dentro da sua arte, o maior.

Ao claro impeto d'esse vendaval do sul, em que a paixão rugia acerba, mas doce, misturavam-se bravios halitos do norte tempestuoso, que, rolando almas feridas como mortas folhas, mais o robusteceram e virilisaram; e o certo é que, apoz esta tão breve e proveitosa temporada, nos sentimos mais limpos d'espirito, mais fortes de coração, mais firmes no ideal, como os troncos d'um bosque, perseguido do vento, se devem reconhecer fortalecidos depois do

Ermette Zacconi

Desenho de F. Alberti

furacão que os saccudiu e experimentou, varrendo para longe todos os germens nocivos da poeirada: poeirada que, para nós, cheios até aos olhos de parisianices, é constituida por algumas suffocantes arrobas do pó de arroz mais falsificado do Boulevard, ou seja uma especie de lama perfumada ou de lodo embrulhado em rendas.

Na arte de Zacconi, que eleva o theatro a toda a sua grandeza, em que o divertimento cessa e a emoção domina, fechando-nos entre as suas garras de ferro, victoriosamente se alliam a nordica profundeza e a esplendorosa exteriorisação meridional.

Os seus recursos são illimitados. Graças ao seu talento, o sorriso e o soluço tornam-se obras-primas. Com inconcebivel ductilidade juxtapõe o jocundo ao horroroso, a treva ao clarão, a paradisiaca paizagem de um coração em festa ao encapellado panorama de uma alma em pena. E, como coincidencia digna de nota, me occorre que, pouco longe da sua cidade natal — Regio, na Emilia — onde, numa manhã de viagem, se evoca a mocidade de Ariosto na casa paterna, está, para o tragico contraste, a rocha humilhante da Canossa de Henrique IV e Gregorio VII, de cuja historica altura o

horizonte é largo e esplendido como os que, no theatro, Zacconi nos desvenda.

Em suas interpretações inolvidaveis, Ermete Zacconi casa o brilho com o vigor, une á ideia á plastica, reune as almas e os corpos. Ninguem compõe melhor um typo, e raros conseguem como elle, por meio de alguns pormenores ou notas pittorescas, com simples tonalidades de expressão ou vagos tregeitos physicos, manifestar um sentimento, indicar uma mania, uma nevrose, um delirio, tornar visivel e palpavel uma alma.

Sendo pelos processos, um realista, Ermete Zacconi é, pela sua ancia de objectivar o vago, o incoercivel ou o infra-sensivel, um notabilissimo ideologo.

As suas espantosas realisações, tão completas e tão complexas que logram frequentemente a attenção mais precavida, revelam nelle dois actores: dois conscienciosissimos actores. Um, que vae desenhando e variando o exterior da personagem de fóra para dentro, para lhe acompanhar e sublinhar a evolução do caracter, creando o melhor de toda essa actividade representativa ainda sem nome, e á qual se poderia chamar a «physiodramatica». Outro, que, de dentro para fóra, vivifica e sustem o moral da figura a desempenhar, trazendo-o á flor do rosto, obrigan-

Ines Cristina

Varischi & Artico, phot. (Milão)

do-a a mover-se d'este ou d'aquelle modo, e dando origem ao que, para esse immenso artista, que violenta os termos correntes, talvez fosse licito, á falta de mais idoneo vocabulo, denominar a «psycho-dramatica».

As creações de Zacconi — e a quasi todos os seus papeis convem o termo — teem anverso e reverso, luz e sombra, direito e avesso, esqueleto e pelle. Antes de as vestir — e com que escrupulo o faz! — architecta-lhes um arcaboiço, e antes de lhe dar gestos e palavras, dá-lhes cerebro e nervos adequados. D'ahi que as suas obras scenicas, que, pelo claro-escuro, lembram a cada passo a pintura de um Rembrandt — o melhor equivalente artistico que eu lhe conheço — sejam acabadas e integras em todas as suas partes, sem a minima lacuna ou interpolação.

Mesmo naquelles indecisos contornos que a perspectiva scenica não faz avultar, as personagens de Zacconi não deixam de ter relevo e accusar trabalho, e dá-se até o caso, pouco frequente, d'esse grande actor, a quem o applauso facil não seduz, se cansar, ás vezes, a fazer no palco coisas admiraveis, mas que, por apparentemente insignificantes e triviaes, o publico nem sequer nota.

Como certas estatuas antigas, escrupulosamente cuidadas, ainda nas superficies que

os olhos dos comtempladores não poderiam alcançar, as figuras de Zacconi — que pode errar, mas jámais se descuida — são tratadas com a mesma attenção, quer na face saliente e illuminada, quer na face escondida e obscura.

Affirmava ha pouco Rodin — e a asserção não é nova — que «num qualquer fragmento de marmore grego está toda a estatua». Acontece outro tanto com as obras de Ermete Zacconi, cujo genio insigne de plastico tamanhos fóros lhe dá d'estatuario: de um estatuario que desdobrasse em cem estatuas bellas o seu corpo vigoroso e a sua mascara omnidizente.

Numa das suas scenas, por mais breve que seja, está toda a personagem, quando não toda a dramatica. Logo ao seu entrar, mesmo antes de ter proferido uma só palavra, se sente nelle, em estado latente, toda a força que vae dynamisar a figura.

Zacconi é, sem duvida mais do que um grande actor: um dos maiores creadores artisticos do nosso seculo. Com elle, o representar chama-se viver e os espectaculos convertem-se em licções.

Nas suas recitas não somos espectadores: mudamo-nos em testemunhas amarguradas, divertidas ou indignadas, de uma vida real, que se nos patenteia e decorre ao nosso alcance.

Se, por terem creado os homens da terra, os velhos deuses tantos templos mereceram, que divindade não seria, em idos tempos, attribuida a este extraordinario forjador d'almas, que, de si proprio, tantos homens ha creado?

Coberto dos loiros de mais esta victoria, Ermete Zacconi vae, infelizmente, deixar-nos de novo. O panno que, logo, apoz o derradeiro applauso, baixar sobre esse prodigioso Osvaldo, sendo o mesmo de todas as noites, não se parecerá com o que nas outras recitas corre no final do ultimo acto. Não será um vulgar panno de theatro, fechando silencioso uma bocca de scena; mas sim a porta sagrada de um museu que se encerra.

Nesse museu precioso, vae a nossa saudade guardar, com ternura e avareza, essa galeria de figuras inegualaveis, agora mostradas ou repetidas pelo exhimio modelador, e que, iniciada com o Vasili Semenitch do *Pão Alheio* de Turgueneff, enriquecida, em noites successivas, com o Antonio do *Cantico dos Canticos* de Cavallotti, com o Conrado de *A Morte Civil* de Giacometti, com *O Diabo* de Francisco Molnar, com o incomparavel Giulio Scarli dos *Tristi amori*, com o *Don Pietro Caruso* de Bracco, intenso e grotesco como um carvão

de Goya, com o Dr. Enrico d'Alma, de *L'Oscuro dominio* de Archita Valente, com um *Hamlet* muito discutivel, mas muito registavel, com o João Vokerat das *Almas solitarias* — em que é agradavel lembrar, ao lado do mestre inexcedivel, a sua modesta, doce e vibrante discipula Ines Cristina, a quem as palmas, por vezes, merecidamente souberam buscar, e que se não esquece facilmente como Caterina Vokerat, Emma Scarli ou Elena Armandi — com o *Kean* de Dumas, com *O Collega Crampton* de Hauptmann, com essa banal fita d'animatographo que é o *Ao telephone* de André de Lorde, se encerrará finalmente, esta noite, com os *Espectros* de Ibsen, que são o assombro.

Vae fechar-se — quem sabe durante quanto tempo? — o museu admiravel que Zacconi povoou com as suas obras mais bellas. Cumpre portanto, em nome da arte, agradecer a esse maximo artista o nobre prazer ineffavel que nos proporcionou.

1910. Maio 3-10

XIII

A velhice de Yvette Guilbert

O grande caso artistico — nem mais, nem menos — da passada semana lisboeta foi a visita de Yvette Guilbert que, no Theatro da Republica, cantou, duas vezes por noite, em quatro concorridissimas recitas, a que hontem de tarde poz doirado ponto com uma conferencia entremeadissima de canções, ou melhor, com um admiravel programma de canções, acompanhado de um ameno commentario escripto e assaz erudito, subordinado ao titulo: *Sete seculos de canção* — mandando a verdade dizer, desde já, que esse raro e edificante espectaculo, isempto de todo o canalhismo e applaudido por um publico compacto e selecto, capaz de commover até ao enforcamento os profissionaes infelizes de boatos terroristas, constituiu uma das mais delicadas, instructivas

e agradaveis festas a que Lisboa tem assistido ultimamente.

Ha, pelo menos, dois mezes, que o reclamo insistente do emprezario tamborilava rataplante e importuno nas gazetas mais lidas, e havia trinta dias bem contados que as esquinas, os tapumes e os annunciadouros da capital vergavam ao pezo colorido dos cartazes com o nome e as veras effigies da celebre estrella de Paris.

Os devotos incondicionaes e babosos da mercadoria franceza esfregavam as mãos de contentes, na prelibação excitante dos fructos apimentados de Cerebropolis.

Os indifferentes encolhiam os hombros, em obediencia ao seu somnolento habito de não acordarem para nada.

Os restantes, que conheciam Yvette de tradição ou de realidade, sorriam, evocando uma franzina creatura de luvas pretas e vestido branco, esgalgada, petulante, espectral, que, nos tablados do Sena, encarnava impressionantemente as heroinas viciosas e taradas da rua ou do bordel, do amor barato e do crime reles, da prisão e do hospital: satyrisando com um processo muito seu, mas bastante monotono, as poucas vergonhas e as grandes miserias humanas, condensadas em pequenas estrophes, que eram por vezes de suprema tragedia.

Le Petit Cochon accudia a certas memorias fieis, que reviam a sua interprete acclamada tentando sem resultado o theatro: a antiga caixeira, carpindo angustias e privações, até se revelar uma noite, ahi por 1880, no Eldorado, esfomeada, semsaborona, á divina, com um vestido branco quasi emprestado, e umas interminaveis luvas negras mascarando luctuosamente a revoltante magreza d'uns braços esqueleticos e desageitados — luvas e vestido que constituiam a unica farpella da desprotegida estreiante, mas que, por um capricho do publico, sempre enygmatico, breve se converteriam em uniforme classico da bem succedida cançonetista.

Creio que, apezar de depois haver casado com um millionario norte-americano, a romancista de *La Vedette* e *Les Demi-Vieilles* ainda hoje empallidece á lembrança d'esse pobrissimo guarda-roupa da sua estreia, pois que, não ha muito, fundou em Paris uma benefica instituição — o *Vestiario dos Comediantes* — destinada a remediar as tremendas afflicções das principiantes que não teem que vestir, e que, exactamente por esse motivo, acabam, no geral, por obedecer á peccaminosa sollicitação de fazerem o contrario...

Mas tornando á espectativa: o que todos mais ou menos esperavam, era a Yvette ma-

gra, a deslavada Guilbert, hieraticamente inconveniente e perversamente invariavel; a cantora excentrica que confundia, num incongruente acasalamento, a arte do sem papas-na-lingua com a arte do não quebra-um-prato, a cantharida e a mosca-morta; a sonsa e libertina divêta semi-esphyngica, de cujo talento, de excepcionaes defeitos e vincados contrastes, escrevera, com manifesto exaggero, mas prophetica clarividencia, um chronista de ha quatorze anos, ao qual hoje sou levado a dar razão:

«Ninguem, com effeito, nem Sarah Bernhardt, nem Mounet-Sully, nem a Duse, exerceu uma dictadura tão completa como a de Yvette Guilbert sobre a canção franceza. Antes de Sarah, viveu Rachel; a memoria de Talma offusca a gloria de Mounet; a Duse» — que blasphemia! — «tem uma rival em Réjane. Ao lado de Yvette todas as Ninis Buffets da rua, todas as Thérésas classicas, todas as Violetas ultramarinas, todas as Barrissons scandinavas, todas as estrellas de café-concerto de hontem e de hoje empallidecem.»

Na terça-feira passada — confessa-lo-hei — muita gente foi para o Republica com pouco enthusiasmo, sem curiosidade de maior, re-

Yvette Guilbert
Paul Boyer, phot. (Paris)

lembrando indifferentemente escabrosidades sentimentaes:

Va-t'en trouver la grand'Nana
Dis que je la prie
D'casquer pour moi, j'y rendrai ça
À ma sortie.
Surtout, n'y fais pas d'boniments
Pendant qu'je m'mare,
Et que j'bois des médicaments
À Saint-Lazare.

Quando a artista nos surgiu, robusta, elegante, distincta, a primeira impressão foi que a authentica, a esgrouviada Yvette Guilbert tinha morrido, e de que outra mulher lhe usurpara falsificadamente o nome; a não ser que a alma da primitiva artista se houvesse, por um prodigio transmigratorio, trasladado a outro corpo.

Analysando-a mais detidamente no decurso das suas poucas e deleitosas recitas, o publico reconheceu o engano d'esse seu precipitado modo de julgar. Não houvera morte, nem transmigração. O prodigio, porém, esse, realisava-se a olhos vistos.

Envelhecer é, em certas ensinadoras vidas, aperfeiçoar-se. Se a mocidade tem o impeto, o fulgor, a vibração perenne, algumas velhices eleitas, abençoaveis, ganham essa belleza

inteiramente serena que só a neve representa bem.

Com Yvette Guilbert dá-se fascinadoramente esse milagre requintador dos annos. A sua arte é hoje, em pleno, talvez ephemero apogeu, uma coisa indiscutivel, suprema, modelar.

O que na antiga Yvette canalha e desgraciosa havia de profundo realismo subsiste ainda, sem as luvas pretas e sem o hirto vestido irritante, quando ella faz *La Pierreuse*, *Je suis pocharde*, *Ma tête*, etc̄., ou quando espontaneamente mima, diz e soluça essa arripiante *Buveuse d'absinthe* de Maurice Rollinat.

É, porém, novo e mais alto o poder dramatico com que superior e inultrapassavelmente vive, em emocionantissimos minutos, aquella estranha Mulher do *Concile féerique* de Jules Laforgue, que é toda a mulher:

Si mon air vous dit quelque chose,
Vous auriez tort de vous gêner ;
Je ne la fais pas à la pose,
Je suis la Femme, on me connait.
Bandeaux plats ou crinière folle?
Dites? quel front vous rendrait fous!
J'ai l'art de toutes les écoles,
J'ai des âmes pour tous les gouts.
Cueillez la fleur de mes visages.
Sucez ma bouche et non ma voix,
Et n'en cherchez pas davantage,
Nul n'y vit clair, pas même moi.

Yvette Guilbert
Caricatura de Alberto de Souza

Pela mysteriosa perfidia, pela terrivel irresistibilidade, pelo sorriso ironico com que Yvette Guilbert transparenta o fundo amargo e lodoso da Mulher do poeta de *Les Complaintes* esses versos, quando ditos por ella, são, muito simplesmente, uma obra-prima.

Desde que a ouvi agora, nessa e em outras canções, como *Mon mari est bien malade*, crua satyra popular cheia de verdade, fiquei sem conhecer, em arte nenhuma, ninguem que mais extraordinaria, palpavel e admiravelmente exteriorise o innato, latente sarcasmo da alma feminina.

A respeito de Yvette Guilbert disse o seu camarada Paulus nos *Trente ans de café-concert*: «E' a unica artista de café-concerto que tem conhecido honorarios á Paulus. Yvette Guilbert vê hoje as portas dos melhores theatros abrirem-se-lhe de par em par. Incansavel pesquizadora, ha-de qualquer dia maravilhar-nos com algum novo achado, *du pas encore vu supérieur, qu'elle doit mijoter depuis longtemps*».

Esse *du pas encore vu supérieur* do seu aposentado collega, encontrou-o realmente Yvette Guilbert na interpretação das velhas canções francezas, de que nos deu numerosos exemplos, tecendo com ellas uma grande parte da sua deliciosa *matinée* de hontem, durante a

qual, depois de amenamente as explicar, nos fez assistir a algumas ineffaveis exhumações da lyrica popular e erudita dos velhos seculos da França trovadoresca.

Remontando-nos ao seculo XIII, com uma amorosa «tenção» de Thibaut de Champagne *Ah! si j'avais pouvoir d'oublier*, e ao seculo immediato, com o *Puisque de vous je n'ai autre visage*, e mostrando-nos do seculo XV uma lenda encantadora de Santa Catharina, o milagre tocante do *Jésus-Christ s'habille en pauvre*, e um côro primaverilmente religioso *C'est le Mai!*, trouxe-nos da Edade-media á Renascença, passeando pelo palco do Republica, volvido cathedral gothica e palacio feudal, ao som da voz lithurgica de um orgão, a magestade roçagante da sua dalmatica preciosa de brocado.

Quando o panno tornou a subir para a segunda parte do programma, tivemos então Versailles, o Trianon, Watteau, Fragonard, Luiz XIV, a Pompadour, as *musettes*, as *bergerettes*, as *brunettes*, Rambouillet, a Arcadia, ouvindo-se entre scenas a flauta galante e silvã. Insinuantemente perdida na ampla seda verde de um leve vestido bordado de pastora de quadro, com uma coifa doirada nos cabellos grisalhos, cantou Yvette Guilbert os varios typos da canção desde a Renascença á Revo-

lução: da admiravel *Quand Renaud de la guerre vint* á maliciosa *Margoton va à l'eau*; da tragica *Le roi a fait battre tambour*, feita á morte de Adrienne Lecouvreur, até essa tão animada:

> *Je saute, je danse,*
> *Je vais en cadence*
> *Et je dis mes chansons,*
> *Filant ma quenouillete*
> *En gardant mes moutons.*

O panno baixou de novo, e, apoz curto intervallo, ouvimos a *Lisette* adoravel de Béranger, dois agradaveis trechos de Francis James, e *La Glu* imperecivel de Jean Richepin, tendo a insigne artista dito ainda, para comprazer ao publico que se mostrava disposto a não abandonar a sala, a impressionante *Légende du conscrit:*

> *Va mon ami, va!*
> *La France t'appelle.*
> *Va mon ami, va!*
> *Mon cœur t'attendra.*

Que obra d'arte — repeti-lo-hei — é o outomno d'essa mulher que, no raro espectaculo que apontei, fazendo esquecer a artista de café-concerto, que ella foi com gloria, se

guindou ás eminencias de uma grande mestra de museu, que quadro a quadro nos enfeitiçasse!

Já lhes disse que Yvette Guilbert desemmagreceu. Vae ganhando em carne o que, muito infelizmente, perde em voz.

Disse-lhes tambem que ella poz de parte as suas popularisadas luvas. E o caso é que, d'esses dois negros estojos abolidos, sahiram dois braços de correcto modelado e duas mãos verdadeiramente esculpturaes: brancas, afuseladas, intelligentissimas mãos, com que nos traçou na memoria alguns gestos indeleveis.

1919. Abril 3

XIV

Nina

No verão de 1911, o grande pintor francez Albert Besnard, dando aos seus pinceis admiraveis e ao seu lapis veloz umas ferias deslumbradas, laboriosas, na velha India das maravilhas e dos mysterios, lograva, com pouquissimo tempo de estada lá, trazer d'esses tão distantes confins inspiradores uma série opulenta de apontamentos, desenhos e annotações que, convertidas vertiginosamente, logo apoz o seu regresso ao calmo *atelier* de Taillores, na Saboia, em quadros impressionantes, transformados em manchas mais acabadas, ou mostrados alguns esboços em toda a fiel expontaneidade originaria, constituiram, quando expostos nas salas da Galeria Georges Petit, de Paris, um dos mais acclamados e lucrativos acontecimentos artisticos do corrente anno.

Para Besnard, «pintor das evidencias radio-

sas» — como, com a habitual felicidade critica, lhe chamou Camille Mauclair — essa viagem ao Oriente constituiu a realisação de um sonho prolongado, em cuja estranha magia elle já procurara adextrar-se previamente, ao emprehender a sua preciosa e remota jornada da Argelia, onde a sua palêta, que participa das galas venezianas de Paolo Cagliari e da vivificadora intensidade de um Rembrandt, que tem de Rubens a alacridade apotheotica e um ticianesco amor da luz, bebera riquezas novas de colorido e se impregnara de novos esplendores de cambiancia.

A Asia das sombras esclarecentes e da claridade occultadora, a Asia cuja treva alumia melhor do que o sol, a Asia que elle entrevira e principiara a desejar na colorida Africa do norte, seu prologo iniçiante, attrahia-o, ha muito, como um destino fatal. Tão fortemente que, temendo, como por vezes lhe haveria de acontecer, que as circumstancias, as prohibições ou a propria novidade inabrangivel dos themas exoticos o impedissem de pintar ou desenhar, o pintor, supplicando o auxilio de uma outra arte, se improvisou em escriptor de um momento para o outro, seguindo nisso, alliaz, a tradição de varios pintores da sua patria, como, por exemplo, Fromentin e Delacroix.

Pudemos todos ler no *Figaro* os interessantes artigos com que Albert Besnard demarcou a sua passagem vibrante pelas terras longinquas do Ganges e do Euphrates, acompanhando-o, como o fez sua esposa, pelos bosques insidiosos, pelos templos extasiantes, pelas ruas coalhadas de pittoresco, pelas persistentes ruinas engrinaldadas de seculos, atravez o presente vagaroso da India, que é um passado refractario á morte.

A primeira d'essas curiosas paginas, bem dignas de formar um volume — que seja o texto de que as suas telas e cartões ficarão sendo a illustração sumptuosa — foi escripta ainda na Europa, em vesperas da partida. Com a sua alma insubvertivel de pintor, Besnard tracejou ahi essa figura já celebre do «Homem de cor de rosa», que, antes mesmo de avistar o indico torrão, elle via como symbolo de toda a India:

«A minha imaginação adscreve-lhe como dominio uma inverosimil região, onde, ora confundido com o oiro do poente, ora ainda na margem de um negro lago florido de lotus, se destaca, elle, o rei de tudo aquillo, vestido com feminina sumptuosidade. Porque, viril entre todos, ostenta, comtudo, no seu vestuario um luxo que nós só conhecemos ás mulheres. Ser estranho e, no emtanto, harmonioso,

inventor de symphonias, musico cujo instrumento é a cor, ha muito que te convido para as festas da minha imaginação, e que tens um nome nas minhas divagações! Homem pelas paixões, mulher pelos adornos, chamo-te o Homem de cor de rosa.»

*

Foi, sobretudo, esse tom roseo o que o optimista Albert Besnard, decerto porque o levava obsediantemente na retina, julgou surprehender como mais frequente e dominante nos typos e logares por elle fixados no decorrer da sua fertil excursão.

Ignoro se, dos milhares de creaturas que á sua vista perpassaram, alguma correspondeu vaga ou exactamente a essa personagem ideal que elle forjara, dotando-a de toda a mascula robustez de um homem poderoso e de toda a frivola garridice de uma mulher enfeitada.

Até ao arbitrario ponto em que é licito julgar da obra de um pintor pelas suas reproducções coloridas, pode affirmar-se que, das magnificas estampas publicadas pela *Illustration* no seu numero de Natal do anno passado, uma ha que muito approximadamente obedece á prematura visão que Besnard formulara da India.

Refiro-me á notavel composição que elle in-

titulou *A Dansarina da mascara amarella*, e que o citado Mauclair auctorisadamente considera uma «pagina admiravel para pintores, mas egualmente para os historiadores e para os poetas, pela riqueza dos sonhos que suggere e pela selvagem belleza dos seus aspectos».

Apontado pelo insigne colorista em Haiderabad, no Decan, o fascinante quadro representa um grupo de tres figuras. Ao fundo dois musicos, descoberto um, coroado o outro por um turbante vermelho, tangem instrumentos primitivos. No primeiro plano, um corpo forte, acobreado, enjoalhado, dansa numa attitude hieratica, envolto em tecidos ostentosos e matizados. Pende-lhe dos hombros, até aos pés descalços, um véo escarlate, que lhe esvoaça sobre um dos braços, erguidos ambos, de mãos espalmadas, quasi á altura do rosto, occulto por uma mascara enygmatica, onde luzem tinturas e pedrarias.

Pelo apparato e pelo traje, a destacavel figura semelharia uma bailadeira de qualquer pagode, se o avantajado da sua estatura e o vigor dos seus hombros não trahissem a solidez masculina do modelo: um homem mascarado de dansadeira, desempenhando provavelmente algum papel ritual, numa cerimonia religiosa de hermetico sentido.

Isso, reforçando a estranheza do typo, inva-

lida-lhe um pouco a graça do movimento bem marcado, e leva-me a preferir, na documentação abundante do neo-indianismo de Albert Besnard, a *Bailadeira de Tanjore*, estupenda de rythmica flagrancia, e, ainda com mais predilecção, a encantadora *Dansarina vermelha*, que é um verdadeiro achado do pintor e do viajante.

Olhada uma vez, não se esquece mais essa bailadeira toda de encarnado, abrindo, ao compasso do seu languido meneio, a saia de grande roda, como, toucada de perolas, uma animada pyramide de fogo: d'esse fogo primevo e solar que parece ter sido o maximo inspirador das dansas orientaes.

Nessa dansarina da chammejante veste está todo o Oriente, archaico e inedito, vetusto e peregrino, obsoleto e esoterico, que se diria renascer todos os dias como o sol, que de lá vem; esse Oriente immorredouro e mirabolante da extravagancia e da cor, que eu, levado hontem casualmente a um theatrinho barato, tive occasião de evocar confusamente, como lhe convem, em face de um typo flexivel, formoso, moreno de cigana.

Durante o intervallo dos dois actos de uma sordida revista libertina, exhibe-se agora no in-

fimo palco do Theatro da Rua dos Condes um bando miseravel de ciganos, que se dizem originarios do Caucaso. Cantam, bailam e saltam, primeiro ao som de harmonios e pandeiros, e depois ao toque de um piano: instrumento sedentario, cuja estabilidade envernizada briga com o nomadismo incorrrigivel dos que passageiramente o aproveitam; e são, com os seus trajes empoeirados e sarapintados, um montão de calças, blusas e saias berrantes, a que os cambiantes da luz do proscenio augmentam e variam a polychromia.

Entre as figuras do bando, salienta-se uma rapariga ainda nova, muito trigueira, que tem uma voz deliciosa de crystalinidade ao entoar algumas canções do seu caracteristico dialecto, e que executa assaz agradavelmente varias dansas de diversa indole, possuindo, sobre a maioria das costumadas bailarinas de palco, a apreciavel vantagem de nos mostrar que, havendo aprendido a dansar ao ar livre para recreio da tribu, dansa, mesmo em publico, com manifesto prazer e sem affectação.

Os seus bailados, pouco rigorosos, não constituem nenhum prodigio coreographico, mas os encardidos, pobrissimos farrapos com que se veste são uma maravilha de cor.

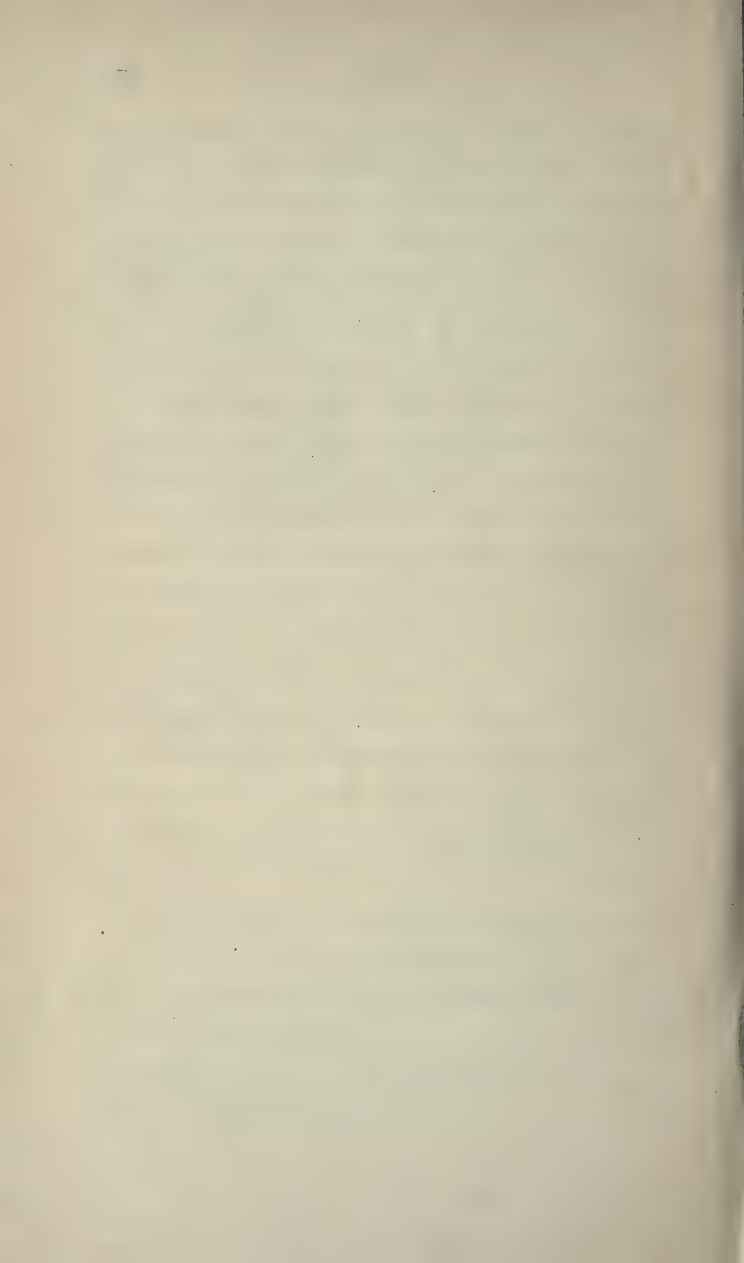
A saia comprida, ampla, franzida, é de chita ordinaria cor de açafrão, estampada de cara-

mujos e losangos vermelhos. Como corpete, traz um justilho azul de gaze transparente, aberto, á altura do seio descahido, numa pala quadrada de setineta carmezim, d'onde, fluctuando como um babeiro, pende um pedaço de véo cor de fogo, que ella sujeita em baixo no coz da saia. Do mesmo leve tecido rubro são as mangas esbeiçadas que lhe escorrem das cavas, deixando nús os braços magros, mordidos por algemas de coral. Na cinta, ata uma faixa de roxa escumilha amarrotada. Ao pescoço, tem passado um collar de coralinas e uma fita de velludo preto com uma moeda doirada, semelhante a outras, mais pequenas, que se lhe baloiçam nas orelhas. Na cabeça, finalmente, um lenço encarnado, que em breve a agitação da dansa atira fóra, e algumas rosas purpurinas com toda a folhagem.

Vista tal qual acabo de a descrever, a esbelta cigana é já um lindo quadro. Ao dansar certos passos, porém, a cor transmuda-se-lhe em fogo, volvendo-se-lhe os farrapos em vivas labaredas.

Essa bailarina que não tem sequer o nome no cartaz — chama-se Nina, tive curiosidade de o saber — usa uns esfolados sapatos cinzentos, umas grossas meias roxas e umas calças de folhos de gaze escarlate. Quando, nas reviravoltas mais rapidas, a saia lhe des-

cobre a base, ou quando ella a apanha nas mãos, Nina, por uma magica combinação, fica toda vermelha, pois das meias arroxeadas lhe sobe a anciosa chamma dos seus calções vermelhos, que, communicando-se instantaneamente á gaze encarnada do babeiro, ás mangas encarnadas, ás flores encarnadas do cabello, aos coraes encarnados dos braços e do collo, a faz arder toda como um arbusto secco, cuja cinza fossem os seus sapatos alvacentos que, com as rodelas tintinantes dos tacões, marcam o compasso infatigavelmente...

1912. Novembro 9

XV

Cigarras e Borboletas

Na fabula mui repetida — e, como o provou, J. H. Fabre, muito injustificavel — da Cigarra e da Formiga, que o infeliz *Elmano Sadino* verteu excellentemente do espirituoso La Fontaine, quando a despreoccupada, exhausta cantadeira anachreontica vem, roída da fome, transida de frio, mal coberta pelos elegantes farrapos que Gustavo Doré desenhou á bohemia para quem Audran escreveu musica, rogar á visinha do subterraneo celleiro

Algum grão com que manter-se
Té voltar o acceso estio,

responde-lhe a próvida, desalmada usuraria com o crudelissimo

Cantavas? Pois dansa agora!

que, em toda a sua malevola ironia, encerra uma das tragedias mais dolorosas da historia universal da miseria.

Pelo conluio mesquinho das fatalidades burguezas, symbolisado nesse sardonico conselho que a impiedosa avarenta se julga no blasphemo direito de substituir ao alimento que lhe imploram, a ponderação interesseira, a sordida cubiça, o calculo vil da materialidade triumpham da alegria estouvada, que é um bem do céo; da belleza do canto, que representa um dom das almas puras; da legitimidade da arte e do sonho, que são generoso apanagio das almas eleitas.

O sarcasmo esbofeteante da emproada formiga consubstancía, frisante e relesmente, toda a perseguição, todo o amargo, todo o impossivel da existencia dos artistas nos paizes em que, não durando o estio da arte o anno inteiro, se veem, volta e meia, na dura contingencia de esmolar da realidade inimiga as forças physicas que lhes permittam continuar cantando, quando o fagueiro sol luza de novo.

Em meu intimo, creio que o terrivel *Cantaste? Pois dansa agora!*, de La Fontaine, não corresponde inteiramente á verdade dos factos.

A formiga, prestamista e alcoveta, deve ter acolhido a desprevenida cigarra com a mais insinuante das suas falsas blandicias, com o mais filaucioso dos seus sorrisos desdentados, começando provavelmente por lhe dizer que não havia nada perdido, que tudo se remedearia o melhor possivel, que a quem quer succedia um pequeno transtorno como aquelle, e que podia estar tranquilla, pois viera bater a boa porta...

Offerecendo-lhe a seguir de comer e de beber, emprestando-lhe roupa emquanto os encardidos trapos da recemchegada seccavam á lareira a agua da intemperie, a formiga, demorando o olhar na gentileza attrahente das fórmas graciosas da mendiga, ter-lhe-hia depois proporcionado um leito fôfo e, graças a reiteradas promessas de ventura, um roseo somno reparador.

No dia immediato, quando a cigarra despertou cheia de frescura, já a formiga, que toda a manhã andara numa roda-viva, de um lado para o outro, com o seu capote negro de Celestina e o seu bioco de enredadeira, haveria disposto as coisas, para que, á tarde, um bom senhor gafanhoto da sua escolhida clientela viesse admirar a sua hospeda, e ainda para que, á noite, todo o povinho masculino das circumvisinhanças convergisse ao espectaculo

surprehendente, em que *A bella Cigarra* devia estrear-se com os seus cantos caracteristicos, segundo o annunciava, indicando os preços, um cartaz berrante posto á entrada do formigueiro.

Convencida pela traficante espertalhona da necessidade de ganhar a vida para poder restituir o dinheiro que ella estava prompta a fazer o sacrificio de lhe adeantar, mediante a insignificante condição de o receber dobrado, a cigarra sentia-se contente, por assim ir poder outra vez ser admirada e applaudida.

Perante um enthusiastico auditorio numerosissimo, em que se contava o que de mais selecto e opulento havia nas redondezas, cantou a cigarra delirante as suas melhores canções. Na meia treva da improvisada sala de espectaculos, o seu canto vibrante, robusto, infatigavel era, como sempre, um grande hymno modesto ao glorioso sol, ao sol do verão e das searas, ao sol de Agosto e da vindima, cujo morno effluvio parecia á doce cigarra desprender-se ainda dos grãos de trigo, das palhas, das sementes alli enthesoiradas sob a terra.

Terminada a festa, debandaram os espectadores satisfeitos, e quando a fatigada cantadeira se decidia a ir repousar do cansaço, encontrou, esperando-a á porta do camarim, o velho gafanhoto que já de dia a visitara.

Odette Valéry

Desenho de Solar de Alba

Queria agora convidã-la para uma ceia que a manigante hospedeira, por se tratar de um banqueiro, se não esquecera de condimentar a capricho.

Que havia de fazer a cigarra? Acceitou o offerecimento, perguntando ao edoso admirador:

— Ha luar?

— Luar num formigueiro?! — respondeu, sorrindo, o libidinoso pernalta — Mas ha Champagne.

— Já é alguma coisa... — disse alegre a cigarra.

Alta noite, ebria nos braços devassos do vegete, a linda filha do sol delibava, sequiosa, saboreantemente, o loiro vinho francez, haurindo-o, gottá a gotta, com o sugadoiro, numa taça de crystal, posta ao centro da estancia como um lago de topazio no pateo mysterioso de um solar mourisco.

Repassada de toda a illusão da felicidade, tamanho desejo, tamanha ancia a invadiram da luz e do ar livre, que, como a taça estivesse em meio, debruçando-se mais, para attingir o liquido esfusiante, tombou dentro d'ella como num poço amplo.

Receando trabalhos com a policia, o velho gafanhoto, cambaleante mas prudente, foi-se embora ao vê-la sem movimentos, e, de ma-

nhãsinha, quando a onzeneira formiga, encaminhando-se para a missa d'alva, atravessava a sala do festim com seus cavilosos olhos fixos na vasia alcova que preparara ao amoroso par, experimentou a infinita raiva de encontrar, boiando á tona d'aquelle immenso pelago capitoso, o cadaver alado, translucido, galante da adoravel cigarra da fabula.

É de vulgar uso equiparar as cantoras do palco ás cigarras dos troncos, porque nas rapidas biographias de umas e outras entram, no geral, só tres verbos: cantar, amar, morrer.

Supponhamos, porém, que, em vez de ser a prodiga cigarra da estroinice a dirigir-se á economica formiga do pé de meia, seja outro ser, ainda mais incauto do que ella, a supplicar a compaixão duvidosa, não já da formiga, mas d'essa outra cigarra, de ordinario surda á força de nos atordoar os ouvidos : a caridade publica ?

Que Calvario não remata, muitas vezes, o destino d'esses seres ligeirissimos e ephemeros que, em logar de desferir, com o attrito teimoso dos seus elytros, ondas estridulas de som, só vivem de nos encantar a retina pela harmonia, pela belleza, pelo rythmo das suas linhas em movimento!

Refiro-me ás bailarinas, que, para não sahir do dominio fabulistico em que nos encontramos, talvez não fique mal comparar áquella outra protagonista de uma das fabulas de Bocage, intitulada *O Amante e a Borboleta*:

Levando o fatal desejo,
Que á crua morte a conduz,
Vae, e vem, vôa, e revôa,
Embellezada na luz.

Embellezada tambem pela luz tentadora das ribaltas — e embellezada no sentido portuguezissimo de fascinação, que não no de aformoseamento, que fomos buscar ao francez — attrahida pelo clarão traiçoeiro das scenas, ha uns doze para treze annos que surgiu em Paris, acclamadamente, uma bailarina grega de origem, e grega no gosto classico das suas danças: Odette Valéry.

Quem escreve estas linhas teve occasião de apreciar, na Italia das estatuas evocadoras e das recordações esculpturaes, a picante seducção da figura d'essa mulher e o encanto voluptuoso da arte d'essa dansarina inspirada. Poderia por isso facilmente, recorrendo ás confidencias de um roto caderno de viagem, reconstituir aqui a perdurante impressão que ella lhe deixou, se, felizmente para o leitor,

pennas mais brilhantes se não houvessem encarregado de lhe descrever e fixar a graciosidade, o saber, a fascinação.

Gómez Carrillo, por exemplo, celebra-a d'este modo num seu volume: «A principio dir-se-hia uma Aphrodite um tanto pudica, que não tivesse outra missão do que deixar-se ver e deixar-se admirar. Pouco a pouco, porém, á medida que os accordes musicaes se multiplicam e animam, deixa de ser a Belleza para ser a Graça, e deixa de ser a Linha para chegar a converter-se no Rythmo.

«Apparece sósinha. Não importa. Toda a Grecia antiga lhe serve de cortejo. Gira em redor de um ponto ideal, e as imaginações evocam a sarabanda das raparigas da Acropole que, de mãos dadas, formavam um cinto de flores de carne ao templo da Deusa. Ergue-se depois, inclinando sobre o hombro direito o rosto afogueado, e caminha com um thyrso na mão direita, o véo branco entreaberto, muito devagar, seguindo o compasso da musica, tremendo, estremecendo, e na nossa imaginação um côro de bacchantes a acompanha e o Dyonisio sagrado precede-a com a corôa de pampanos sobre as fontes...»

Com o nome oriental de Izé Kranile, Jean Lorrain fez d'ella uma das heroinas do seu

Monsieur de Phocas, cantando-a nestes termos: «Num scenario de desolação, no meio de rochas phantasmas e de pallidas montanhas de cinzas, sob a luz funebre das gambiarras azues, ella personifica a alma do *sabbat*, e, voluptuosa e morbida, com requebros extenuados e infinitas lassidões, parecia arrastar o pezo de uma belleza culpada, de uma belleza carregada de todos os peccados dos povos, e cahia e retombava sobre as pernas, frouxa, e parecia mais rebocar do que esboçar os gestos symbolicos dos seus dois bellos braços mortos. Depois retomava-a a vertigem do abysmo, e, como uma possessa, erguia-se sobre si propria, perfilada desde o artelho á nuca, como uma estriga de trevas e de carne. Os seus braços, ha pouco rendidos, ameaçavam, e demoniaca, torcida como um parafuso, turbilhonava como uma peneira, não, como um grande lyrio surprehendido pela tempestade, claunesca e macabra, os labios arregaçados sobre um esplendor de nacar... Oh! esse cruel e sardonico sorriso, e as duas profundezas dos seus terriveis olhos!»

Pois, segundo o jornal *Comœdia* tem referido, perseguida pela doença, sujeitada ha pouco a uma melindrosa operação, que a deixou ás portas da morte, Odette Valéry que, em absolvição dos seus muitos peccados —

sobre que Jean Lorrain tanto insistiu — tem um filhito a sustentar, encontra-se na mais extrema miseria.

A essa situação angustiosa vae o theatral diario de Paris diligenciar pôr cobro, appellando para a publica generosidade, que, diga-se em seu louvor, se tem mostrado assaz compadecida.

Já houve quem accudisse com donativos, quem lhe offerecesse escripturas para depois de curada, quem puzesse á sua disposição uma vivenda, onde Izé Kranile está agora convalescendo, e — oh! caridade suprema! — quem outro dia lhe levasse Champagne, o Champagne por que a doente dolorosamente suspirava:

— *Du champagne!* — conta Georges Talmont que ella assim exclamava, pronunciando essas duas palavras «com uma entoação indescriptivel».

Levar o Champagne dos ricos a um pobre esfaimado, revestiria o caracter insultante de um escarneo. Offerta-lo, porém, a quem durante annos o fez correr sem pensar, constitue um admiravel acto de piedade, que S. Francisco d'Assis não comprehenderia decerto, mas que nem por isso ha-de deixar de valer a celeste corôa de rosas da bemaventurança ás mãos clementes da offertante, que enri-

queceu o numero das obras de misericordia com mais esta, misericordiosissima: — Dar de beber Champagne ás borboletas convalescentes...

1912. Dezembro 15

XVI

A Bailarina dos olhos grandes

Quando as folhas das arvores começam de cahir, entram de subir os pannos dos theatros. O outomno dos campos troca-se em primavera dentro das salas de espectaculos. A primeira nota artistica da incipiente temporada lisboeta deu-a, muito de fugida, ainda que, alliaz, muito graciosamente, a bailarina russo-parisiense Estacia Napierkowska com algumas amostras excessivamente breves e deploravelmente emmolduradas do seu elegante talento coreographico.

Nem o nome slavo, nem a figurinha delicada de Mademoiselle Napierkowska foram, estou certo, surpreza de maior para quem ande um pouco a par do lá fóra theatral e mundano, para as folheadoras despreoccupadas da *Femina* ou para os assiduos leitores de *Le Théatre* e do *Comœdia illustré*, lembrados,

sem duvida, de a terem visto retratada de modos varios: quer, ao lado da maravilhosa Regina Badet, em numerosos bailados da Opera-Comica — o da *Iphigenia em Aulida* de Gluck, cingida na sua malha negra de genio infernal; o da *Snegourotchka* de Ostrowsky; o do *Antar* de Chékri-Ganem e Rimsky-Korsakow, no qual creou uma colorida *Dansa do Fogo;* no original *Pierrot* de *Les Lucioles*, ou na tanagrasinha do divertido *Casamento de Telemaco* de Lemaitre, Donnay e Terrasse — quer na lasciva bacchante da *Lysistrata*, reposta em scena por Cora Laparcerie; no galante *Cupido* dos *Sabots de Venus*, dados pelo Conde de Clermont-Tonnerre numa das sumptuosas festas de Maisons-Laffitte; nas dansas gregas ao ar livre, apresentadas no Theatro de Athena Nike, em Marselha; ou, finalmente, nas dansas japonezas, siamezas, etc., com que, este inverno, figurou de estrella no cartaz do Olympia de Paris, o que mais ajudou a divulgar o seu, para nós, arrevezado nome.

Mademoiselle Napierkowska é, portanto, uma artista de apreciavel carreira, que, se a exaggerada sympathia que ella manifesta pelo animatographo lhe não coarctar as aspirações, vae talvez a caminho da celebridade, visto que, segundo ella o affirma, deve em breve partir

Mademoiselle Napierkowska
Talbot, phot. (Paris)

para a America do Norte, contractada em magnificas condições.

Tanto quanto se pode aquilatar por duas exhibições rapidissimas que, seguramente, não ultrapassavam por noite o decurso fugaz de quinze precipitados minutos — reconheço agora a conveniencia de, em vez do binoculo, se saccar do relogio! — não falta a Mademoiselle Napierkowska esse fundamental requisito tão indispensavel para uma bailarina, e que muito comesinhamente se resume em saber dansar.

Pareceria tal constatação um disparate, se, com a arte nobilissima da fascinante Terpsychore, hoje inquestionavelmente renascente, se não estivesse dando caso identico ao que lamentavelmente se regista em certa pintura da ultima hora.

Arrogando-se fóros de innovadores ou reformadores, nos quadros que incomprehensivelmente besuntam, varios troca-tintas contemporaneos só logram manifestar, a olhos imparciaes, a mais crassa e inconsciente ignorancia da luminosa arte, ou, se preferem, do officio arduo de pintar artisticamente.

Emulos d'esses detestaveis pinta-monos que, a titulo de impressionistas, seccionistas, cubistas, futuristas — e sobretudo intrujistas —

principiam por não saber pintar, algumas dansarinas, que se dizem reformistas, symphonistas, rythmistas, hellenistas, suggestionistas — e principalmente mentiristas — começam por desconhecer as regras mais elementares da velha orchestica e por não possuir, em absoluto, nem a elasticidade plastica, nem a educação muscular, imprescindiveis para o desempenho cabal da sua tarefa.

Em toda a arte, qualquer que ella seja, ha uma technica e uma esthetica: technica preponderantemente feita de pratica e tradição; esthetica desejavelmente vincada de ideal e novidade.

Não se aprende a ser artista, mas não é possivel cultivar uma arte sem o conhecimento e o dominio dos seus meios e processos privativos, ainda que não seja senão para os alterar, aperfeiçoar ou corrigir, imprimindo-lhes isso que, para os artistas, se convencionou chamar «a maneira».

Como se tornaria impossivel, para um escriptor, escrever um livro sem preparatoriamente se haver familiarisado com as normas da ortographia, da grammatica e do vocabulario, mal vae ás dansarinas que, fiadas na deslumbrante formosura dos seus traços physionomicos ou nos esplendores impeccaveis do seu subjacente relevo, se limitam, em scena,

ao instinctivo mister de trocar as pernas, por mais admiraveis que, na verdade, se mostrem os seus membros locomotores.

Não ostentando, quanto á anatomia, nenhum excesso perturbador de perfeições, as pernas de Mademoiselle Napierkowska denotam, á primeira vista, essa agilidade secca e ductil que é apanagio laborioso das profissionaes do bailado. Sente-se nellas o exercicio quotidiano, regular, paciente, que lubrifica as junturas, desemperra os tendões, distende obedientemente os tecidos. Teem a belleza modesta, util, submissa, dos instrumentos calhados na manobra que executam. São eminentemente leves, expressivas, movimentadas, sem nunca trahirem um demasiado esforço; devendo registar-se que, á semelhança das bailarinas indianas, ella mexe os dedos dos pés quasi com a mesma ligeireza que os das mãos, e havendo, apenas, a lastimar que o manifesto nervosismo da artista communique, por vezes, uma compromettedora vibração tremula ás suas attitudes mais demoradas e instaveis, que tudo teriam a lucrar com uma mais serena immobilidade.

Apezar da dansa ser, para a maioria das opiniões. a arte de dar á perna, não deixa de interessar tambem outras partes do corpo, como o tronco, os braços e a cabeça. Os gre-

gos, amantes como ninguem da eurythmia, crearam uma palavra para designar o conjuncto de movimentos rythmicos dos braços e das mãos. Era a chironomia.

Sob esse aspecto, os braços angulosos de Mademoiselle Napierkowska, attingindo difficilmente o suprasummo colleante da curva, movem-se com sapiencia, e ha nas suas mãos muito descarnadas, de unhas muito translucidas e dedos muito fuzilantes de aneis e pedrarias, mimicas de seducção e graciosidade habilissimas.

Deixando por descrever o seu busto esguio e hirto, remontemos ao seu semblante, a um tempo melancholico e brejeiro, maguado e malicioso, um tanto enygmatico e vagamente banal.

De relance, sem se parecer, recorda passageiramente a physionomia tão casta e carinhosa da linda Cléo de Mérode, talvez pelo tom desmerecido, decerto pelos immensos e acortinados bandós negros que, sumindo-lhe as orelhas e as fontes, lhe enquadram luctuosamente, quasi até á altura da bocca assaz rasgada, o oval afiladissimo do rosto, onde dois olhos profundissimos, enormes, nocturnos, alumiantes, dardejam estranha, aprisionantemente, constituindo a nota mais inconfundivel da sua figura petulante e apagada,

soffredora e despotica, seraphica e felina, que ella gosta de togar em tunicas adherentes, refegadas, de complicado enredo, cheias de frequentes subtilezas reveladoras e de teimosos atados discretissimos.

E a proposito apontarei que, relativamente ao actual e regateado vestuario feminino, Mademoiselle Napierkowska sustenta esta espirituosa theoria:

— *Il faut qu'une robe soit ample, fanfreluchée, et qu'on n'ait pas l'air d'avoir pleuré pour acheter l'étoffe dont elle est faite.*

E' assim a bailarina. Quanto ao seu trabalho no Theatro da Republica, foi apresentado em condições tão miseraveis de pobreza e subalternidade que, como já o disse, muito difficil se torna emittir sobre elle um juizo consciencioso.

Apparecia primeiro sob as vestes de uma dansarina do Cambodge, na enfadonha fita cinematographica intitulada: *A Febre do oiro.*

Depois, como actrizeta, no insonso *sketch: Pédicure par amour*, onde nos deu a conhecer o famigerado *Grizzly Bear*, ou Dansa do Urso, trazida da America do Norte por Gaby Deslys e Harry Pilcer, e com a qual Ethel

Levey fez furor na *Comédie Royale* de Paris. Documentando a insanavel falta de gosto da Excentrilandia, a Dansa do Urso é uma parodia animalesca no genero do *cake-walk*. Aos movimentos desiquilibrados do kanguru succederam os pezados meneios do sovado companheiro dos ciganos.

Por fim, quasi a fechar o desenxabido espectaculo, cabia a vez a um numero de dansas gregas. Dansas gregas a solo, são uma coisa que mal se comprehende, e as que Mademoiselle Napierkowska nos revelou como taes, não tinham nenhum caracter definido, havendo passos que mais facilmente evocariam o Egypto, a Etruria ou o Japão.

Em todo o caso, nas tres phases d'esse tão breve arranjo, começado nipponicamente com quatro chrysantemos cor de rosa esparsos sobre um tapete ordinarissimo, continuado com um pandeiro, e rematado com uma amphora, algumas attitudes se destacavam pela belleza.

Resta dizer que, nesta sua rapida excursão á peninsula iberica, acompanhou Mademoiselle Napierkowska, com a sua classica rabona e a sua dentuça proeminente, o aperaltado «fiteiro» da Casa Pathé, Max Linder, uma espe-

cie de palhaço pretencioso, que figurava de actor, e creio que de marido provisorio, ao lado da sacrificada bailarina dos olhos grandes...

1912. Outubro 27

XVII

A Actriz sem sorriso

Nesse incessavel fadario que, perpetuando a vagueante tradição dos comicos errabundos de outrora, constitue, sem descanço, a vida da grande maioria dos artistas dramaticos italianos, Mimi Aguglia veiu pela segunda vez parar a Lisboa, á frente de uma companhia assaz numerosa, mas demasiado modesta, do qual, já um pouco visinha do crepusculo, ella é a absorvente, periclitante estrella.

Durante a sua primeira estada em Portugal, ha-de haver tres annos, Mimi Aguglia, applaudidissima e concorrida no Theatro D. Amelia, revelara á capital — e depois ao Porto e a Coimbra, onde, por parte dos estudantes em delirio, a sua passagem foi notoriamente triumphal — o violento, reduzido, e por vezes pittoresco repertorio do chamado theatro siciliano — invenção ovacionada e um tanto espu-

ria do celebre e furioso actor Giovanni Grasso: esse «filho da Terra», como lhe chamou D'Annunzio — levando á scena, se bem me recordo, com manifesto prazer das lusas gentes, entre outras coisas intensas: *Malía* de Luigi Capuana, *Cavalleria rusticana* de Giovanni Verga, *Il Garofano rosso* de Ugo Ojetti, etc.

Antes d'essa sua primeira visita, fora-me dado ver Mimi Aguglia na melhor epocha da sua carreira artistica, quando, tendo succedido á insinuante Marinella Bragaglia como principal figura feminina da unica companhia dialectal siciliana que então existia em Italia, ella, ao lado de Giovanni Grasso, enthusiasmava as plateias do norte do seu paiz com a vibração fogosa dos seus resistentes e desequilibrados nervos.

Sem estudo, nem cultivo, vinda do café-concerto, onde não triumphara, Mimi Aguglia, que nada devia á belleza, impunha-se, no emtanto, como uma empolgante actriz de instincto, e, guiada simplesmente pela sua intuição assignalavel, fiando todos os seus effeitos do acaso, do palpite ou da auto-suggestão, vivia, sem se poupar, os papeis mais fatigantes, conseguindo frequentemennte, embora muito á tôa, surprezas maravilhosas.

Nova ainda, de uma morenez grosseira de

Mimi Aguglia

Zuretti Tforini, phot. (Buenos-Aires)

cigana empoeirada, sobre a qual as arrecadas luzentes cahiam a matar; com uns cabellos duros, negrissimos e annelados de Gorgona; com um nariz rotundo, formando, com as arcadas salientes das bastas sobrancelhas, duas cavernas muito fundas, onde os olhos escurecidos remordiam inquietos, velados, um odio cruel de prisioneiros; com uma amplissima bocca de labios grossos, profundos, sensuaes, semelhante a um largo gilvaz entumecido, de cujos afastados angulos nasciam dois curvos vergões inapagaveis: Mimi Aguglia, mal talhada, ossuda, hysterica, com muito mais habilidade do que talento, recordava as origens retintamente populares do theatro siciliano, que, mais tarde, élla e Giovanni Grasso haveriam de passear pelo mundo.

A primitiva fórma d'esse theatro consistia na *vastasata*: «representação theatral — diz Mortillaro — que expõe factos populares e ridiculos em dialecto, e a que, não raro, os que nella tomam parte accrescentam ditos improvisados, sem obedecer exclusivamente ao ponto».

Nas *vastasate*, os papeis de mulher eram, como em quasi todos os theatros rudimentares, desempenhados por homens, e ha menos de um seculo, ainda assim acontecia na Sicilia, o que pode explicar a excessiva movi-

mentação e a exaggerada rudeza de algumas personagens femininas da dramatica siciliana, e me fazia ver no descompassado e extenuante jogo scenico de Mimi Aguglia um prolongamento dos transvestidos *vastasi* da sua ilha deslumbrante.

Com o seu grupo disciplinado, Giovanni Grasso e Mimi Aguglia, nas peças mais typicas do genero especial que exploravam, davam a quem assistia aos seus emocionantes espectaculos uma curiosa impressão de barbaridade e selvageria, á custa de scenas suppostamente regionaes, inverosimeis e macabras de impetuosidade, de brio e de furia, no decurso das quaes se brandiam navalhas, se arrancavam cabellos, se partiam cadeiras, estalavam bofetadas a valer, echoavam murros authenticos, ferviam as rixas, os desafios, as pragas, as ameaças tremendas — tudo isso acompanhado por um recitativo gritado, rugido, vociferante, baseado no ciume feroz, na superstição tacanha, no ponto d'honra faccinoroso, sem esquecer a caracteristica dentada da vindicta, em plena orelha do adversario.

Se não era inteiramente — e não juro que tal não succedessse de quando em quando — um theatro a escorrer sangue, era uma arte theatral com muitas nodoas negras, ao cabo de cujas recitas, a arnica parecia mais opportuna

Mimi Aguglia no 2.º acto da "Malia"

Desenho de Correia Dias

do que as palmas: palmas que, ao estrugirem calorosas nos finaes dos actos, desencadeavam nova serie de episodios brutaes, em que Grasso empurrava sem dó nem piedade a primeira actriz para a bocca de scena, ou se lhe agarrava á cabelleira, obrigando-a a agradecer desengonçadamente com a cabeça maltratada.

Toda essa originalidade truculenta conquistou Paris, suscitou nos inglezes o cumulo do agrado, e tem rendido ao seu maximo representante loiros fartos e fartas libras por esse globo fóra, com certa indignação dos sicilianos, justamente resentidos da pessima e falsa propaganda que esse seu patricio d'elles faz no estrangeiro e na propria Italia...

Um dia — não curarei de saber quaes as razões! — Mimi Aguglia separou-se de Giovanni Grasso, decidindo constituir com o seu nome uma nova companhia siciliana, e foi com ella que da outra vez aqui esteve, representando em dialecto peças regionaes ou adaptadas.

Agora, cansada sem duvida da recitação dialectal, e ambiciosa talvez de mais amplo renome, Mimi Aguglia reappareceu-nos, no palco do Theatro da Republica, á testa de uma companhia italiana, representando, em italiano, um repertorio eclectico e sovado de «no-

tabilidade», no qual, inexoravelmente se não omittiram as quatro sediças e inevitaveis obras com que toda a grande actriz italiana viaja: *Zázá*, *Dama das Camelias*, *Fedora* e *Magda*.

Mimi Aguglia, a quem as suas restrictas faculdades physicas e artisticas fadaram para se não distanciar de uma determinada especialidade, insiste presentemente em nos fazer acreditar numa vastidão de recursos que não possue.

Não podendo, por conseguinte, adaptar-se ás variadissimas personagens que escolheu — em muito má hora, diga-se de passagem — e não condescendendo, por vaidade, em renunciar ao seu pretencioso intento, tem de reduzir as exigencias multiplas das diversas heroinas, que finge interpretar, á medida exigua do seu temperamento vibratil é certo, mas limitadissimo, convertendo-as a todas, monotonamente, em tantas outras Mimis Aguglias quantas as peças de que se encarrega.

Além das quatro peças que já citei, Mimi Aguglia deu tambem em Lisboa: *La Fiaccola sotto il moggio* e *La Figlia de Jorio* de D'Annunzio, *La Cena delle Beffe* de Sem Benelli, *La Via più lunga*, ou seja *Le Détour* de Bernstein, e a *Elettra* de Hofmannsthal, um arranjo modernista do grego, em que a tragica ex-siciliana se estafou deveras a fazer as coi-

Mimi Aguglia na "Elettra" de Hofmannsthal
Caricatura de Manuel Gustavo Bordallo Pinheiro

sas mais inconcebivelmente estapafurdias e anti-hellenicas, convertendo a desolada irmã de Orestes numa assanhada gata, á qual nem faltou miar.

Do seu antigo repertorio, com a *Filha de Iorio* de D'Annunzio, recitada em italiano, Mimi Aguglia reeditou apenas a *Malía*, cujo segundo acto marcava a culminancia das suas forças. Como geralmente acontece com os artistas da expontaneidade impulsiva da Aguglia, a continuada repetição de um papel feliz — o seu raciocinar — acaba por lhe comprometter o brilho e a frescura dos primeiros tempos. Hoje, esse interessante *Embruxamento* de Capuana, em cujas minucias a interprete insiste demasiadamente, serve, sobretudo, para provar os funestos estragos da celebridade, que, conferindo ao artista uma excessiva confiança em si proprio, o impede, ás vezes, de adivinhar a fadiga do publico.

Não contente com esse tão salteado rol de dramas, em que, como já notei, as roupas mudavam mais do que os caracteres, quiz tambem Mimi Aguglia apresentar-se-nos na classica garota, na *birichina* predilecta de outras actrizes suas compatriotas. Para isso incluiu nos programmas das suas recitas *La Petite Chocolatière* de Paul Gavault e *L'Âne de Buridan* de De Flers e De Caillavet, e nunca

vi coisa mais triste do que os baldados esforços d'essa actriz absolutamente ahilar, d'essa mulher inteiramente falta de sorriso, anhelando alegrar-nos com a sua face tenebrosa de desespero e de remorso, onde a bocca, desfranzindo-se automaticamente sobre os dentes marmoreos, só logra gritar, chorar, a pena immensa de jámais alcançar a gloria bemfazeja de sorrir.

Mimi Aguglia, que ri muito a meudo, não tem, em verdade, o minimo sorriso. Ao diligenciarem em vão exprimi-lo, os seus extensos labios mortiços lembram dois desgraçados, cheios de fome e tortura, pretendendo ludibriar a miseria e a angustia um do outro com a articulação fallaz, dolorida, mentirosa, do resplandecente vocabulo: felicidade!

1912. Novembro 5

XVIII

Pastora Imperio

D'antes era certo, ao despedir do inverno, termo-la aqui, pelo Entrudo, como uma nervosa, alegradora encarnação da folia: moreno cirio carnal acceso em honra de Mômo, projectando, elevando, defendendo a pureza voluptuosa da sua alta chamma immaculavel contra o violento tufão concupiscente, desencadeado em volta do seu ephebico corpo serpentino.

Chegava quasi sempre a quando as andorinhas: andorinha ella propria, no azeviche dos seus cabellos aparados, no nomadismo da sua mocidade errante de palco em palco, na leveza esvoaçante dos seus membros de aço e junco, de vime e elastico, meudos, discretos como vergonteas silvestres, triumphaes e seductores como palmas de victoria ou ramos de loureiro.

20

Vinha, encantava, revoluteava e partia de novo, sem mesmo, ás vezes, esperar pela Primavera, que não tardava em rebentar, perturbante e florida, dos seus passos, como se os seus pequenos pés de bailadora fossem, travessos, os prodigos semeadores generosos do primaveril deslumbramento; como se o rapido dardejo d'esse trigueiro raio de sol andaluz milagrosamente activasse, ao seu calor vehemente, a gestação da mais preguiçosa flora das margens do Tejo: do Tejo que, ao reconhece-la, numa noite de luar, a bordo de um barco real, cuidando-se o Guadalquivir, tomou a Torre de Belem pela Giralda, de Sevilha.

D'esse modo, pouco a pouco, Pastora Imperio foi revestindo para os habitantes de Lisboa o caracter de uma jocunda musa da orgia annual, todo o mythico aspecto de uma sereia dos Carnavaes, para cujo amavioso sortilegio de nada valeria a cera lendaria com que Ulysses se fez surdo ás perigosas canções das aladas povoadoras da ilha homerica, pois que o desvairante embellezamento d'esta, superior em magia ao canto lethal das fataes aves de Demetra, nos ganhava fulminantemente pelo olhar, e porque, morena, ella era um d'esses astros ephemeros, mas indesfitaveis, ante os quaes a cegueira voluntaria se-

ria crime ou flagicio, depois de ser dor e remorso.

Sem que jámais a sombra occultadora de uma mascara toldasse seu rosto petulante, costumaramo-nos, no emtanto, a ver desfilar em delirio pelos seus nervos endemoinhados de energumena a mascarada tumultuosa, carnavalesca, dos nossos desejos; a senti-los crepitar, como rastilhos inflammaveis, ao contacto das brazas incendiarias de nossos olhos que a seguiam, e a cuja inquietude servil ella imprimia a tyrannica cadencia dos seus meneios celeres como relampagos, ou lentos como as ondulações de um carro pezado em rampa ingreme; a considera-la como um symbolo vivo, trêfego, do libertino desafio das *saturnalia*, do desmando, do excesso; como uma exaltadora bacchante cigana, inaccessivel á caricia, mas exposta, num festival de luxuria, á lubrica imaginação dos circumstantes.

Com o rythmo embriagante, peccaminoso das suas dansas, ora langorosas, entorpecidas como madrugadas de amor, ora furiosas, rapidas, inesperadas como arrancos de féra perseguida ou contorsões de epilepsia, mostrava-se Pastora Imperio, nas incorrecções do seu trabalho caprichoso e semi-improvisado ao gosto do momento e dos applausos, a saltatriz extravagante do arrebato, a dansadeira

convulsa do paroxismo, a bailarina da fogosidade, da arrebentação, do frendor.

Apezar de nunca descambarem na vulgaridade suspeita do escadeiramento soez ou da mimica fescenina, os seus bailados assumiam, não raro, um cunho prohibido, dubio, equivoco de prazer sensual, em que, na androgynia trigueira do seu corpo estuante, que tinha do de um joven Apollo a firmeza das linhas e a desafiadora flexibilidade das curvas afflorantes de Daphnéa, parecia entrever-se a alma doce de uma virgem sequiosa, beijada em plena bocca pelos labios invisiveis, mas férvidos, de um amoroso adolescente.

Quando ella bailava, o tablado volvia-se templo pagão ou bosque antigo. As horas modernas copiavam velhas horas. Eleusis revivia com os seus mysterios augustos, e para nós, simples *epoptas* extasiados, soberba, essa rebelde, altiva hierophante celebrava, brava e iniciadora, um rito sacramente mysterioso, cujo sentido em parte se nos furtava, mas cujo fervor enthusiastico nos submettia inteiramente.

As dansas tão electrisantes e magneticas da Imperio representavam, sobretudo, o baile desvanecido de um vaidoso Narciso namorado da propria sombra. Eram, quasi sempre, o bailado inconsciente, febril, solitario de uma

Pastora Imperio

Quadro do pintor cordovez Julio Romero de Torres

Galathéia nascendo para a vida tão replecta e apaixonada de si mesma, que nem désse pela presença alvoroçada e supplice de Pygmaleão.

Bastava-se. Não carecia de parceiro. Engeitava, desemparelhada, independentemente, o companheiro. Nas suas reviravoltas e saracoteios, difficil seria apurar se a figura que faltava a seu lado era a da *maja* ou a do *chispero*.

Não fosse a dimeria indisfarçavel do seu collo arrogante, dir-se-hia uma amazona unipomula e selvagem de outros tempos! Não exhalasse o seu corpo flexivel um tamanho enxame de femininas promessas, acreditar-se-hia na ressurreição de Antinoeu! Branquejasse um pouco mais a sua tez, e teriamos uma nova Arthemisa, prompta a açular contra os contempladores indiscretos a matilha fiel!

Havia já alguns annos que essa sempre festejada, vertiginosa bailarina dos vibrantes nervos não apparecia em Lisboa. Os carnavaes alfacinhas eram, sem ella, tristes como um templo sem deusa, como um paço sem rainha.

Que faria, presa decerto em outras terras, a fascinante, endiabrada estrella do *garrotin*,

do *tango* e da *farruca?* E que prisões poderiam ser essas, tão deleitosas ou tão indespedaçaveis, que a levavam a esquecer-se de voltar a avivar em nosso olhar voluvel a recordação perdurante da sua imagem garbosa?

Não foram só de flores os grilhões que a retiveram sem vir a Portugal ha duas ou tres temporadas. Conheceram, é certo, seus labios, durante esta ausencia, o picante dulçor estonteante dos beijos nupciaes inolvidaveis, mas, succedendo-se-lhes com pouco intervallo, sofferam seus olhos, tão estranhos, o cruel baptismo das lagrimas que a desillusão ensina a chorar ás amorosas que erram caminho.

Sacrificando a sua belleza originalissima, capaz de lhe franquear os maiores thesouros e mostrando-se na vida mais obediente ás tradições coreographicas do que no palco, deu-lhe a Pastora Imperio para, como qualquer vulgar heroina de bailado hespanhol, se namorar de um toureiro: Rafael Gomez, *El Gallito.*

Houve, com o facto, mais um rapto em Sevilha, mais um casamento forçado em Madrid, e, dentro em breve, mais uma esposa desgostada do marido e mais um marido aborrecido da mulher. Instaurou-se um processso de separação, tornou-se publica a desavença, e badalaram-se historias e invenções que a mais

La Imperio

Desenho de Ricardo Marin

elementar cortezia manda esquecer. Resultado: *El Gallito* continuou toureando, e Pastora Imperio, que, por imposições do ciumento *diestro*, se retirara de scena, tornou a ouvir applausos, a proposito dos quaes um gazetilheiro do seu paiz nota com graça:

Y ocurre en infinitas ocasiones
que estallan en su honor las ovaciones
mientras se escuchan pitos en la plaza...

Mal refeita do seu intimo pezar, ao reapparecer em publico, entendeu Pastora Imperio que, além de bailar como só ella baila, devia tambem metter-se a cupletista, e ficou memoravel para os sevilhanos o momento em que, na noite da sua reapparição no *Salon Imperial*, ella, commovidissima com a ovação de que foi alvo, entoou, com os olhos marejados, esta tristissima copla:

Tengo yo una pena pena, pena,
que no se quita con ná,
que me está enterrando en via
y me tiene que matá.

Tambem para Lisboa, que de novo a applaudiu neste Entrudo, cantou a Imperio algumas das suas trivialissimas canções. Não são, porém, a sua garganta e o seu despachado modo

de dizer o *Viva Madrid!* ou *El Molinillo* que a hão de celebrisar mais. O seu merito por excellencia continua sendo o de dansar com esse garbo caprichoso, esse requintado aprumo, esse esbelto brio *saleroso*, que ninguem lhe contesta.

Dir-se-hia que, sobre a impressionante, vivaz, estouvada bailadora de ha annos, se abateu agora, insaccudivel, inafugentavel, uma nevoa perenne de melancholia. Nos seus felinos olhos invulgares, cor de myrtho ao sol posto, deixou de haver só grinaldas jubilosas, para haver tambem crepes luctuosos. Os medronhos negros do seu berrante traje de *manola* lembram as contas enormes de um rosario de penitente.

A bailarina androygna, desafiadora, maliciosa de dantes, está actualmente no pleno viço dos seus encantos physicos; mas o soffrimento da mulher, cujo corpo desabrochado já não dá margem ás divagações ambiguas de outrora, reflecte-se na artista, como uma lagrima que, humida, retinisse no relicario enganador de um guizo.

Apezar de tudo, Pastora Imperio seduz o seu publico. De um modo diverso, talvez, mas ainda efficaz, pela inflexão ovante que ella sabe imprimir á sua linha inconfundivel.

Não perdeu, felizmente, o seu modo pecu-

liar de manejar o *capote* ou o *manton*, durante as cortezias, como uma bandeira de triumpho esplendoroso, que envolvesse ou descobrisse a sua figura de victoria peninsular, de *nike* de basalto forjada ao sol de Triana.

Todo o Albaicim se evoca num minuto ao seu surgir.

Ao mandado dos seus braços elegantissimos, desenha-se de chofre, no mais misero panno de fundo, a perspectiva irrequieta, florída e espirituosa de Sevilha.

Fascinado com os rasgos da Imperio, por elle comparada á «esculptura de uma fogueira», o grande phantasista hespanhol Jacinto Benavente dedicou-lhe ultimamente estes dithyrambicos louvores:

«A sua carne tem ardores de eternidade. O seu corpo é como uma columna de santuario, palpitante e como que incendiada ao resplandecer dos fogos sagrados. E' a *devadassi* das dansas religiosas; mysterios de luxuria, de morte e de divindade. Assombra pensar que a Arte não passou por alli; passou apenas uma alma que vem de muito longe: de florestas, de templos, de triumphos imperiaes; que transitou nos seus avatares desde panthera até deusa; e é por isso que vibram flechas de luz

nos seus olhos, e ha nas suas canções, doces ou canalhas, o rugido de todas as ferocidades e o arrulho de todas as caricias.

«Quando se vê Pastora Imperio, a vida intensifica-se: vão desfilando amores e ciumes de outras vidas, e nós sentimo-nos heroes e bandidos, e eremitas assaltados de tentações, e chulos tabernarios... e o mais alto e o mais baixo, e experimentamos um desejo invencivel de proferir barbaridades: — Cigana! Ladra! Assassina! — e de soltar duas ou tres blasphemias como resumo e exaltação de tudo: — Bemdito seja Deus! Porque ao ver Pastora Imperio acredita-se em Deus, do mesmo modo que ao ler Shakespeare!»

Não irei tão longe como o illustre auctor de *La Noche del Sábado*, mas affirmo que, ao ver bailar a Imperio, cujo complexo encanto o pintor da *Musa Cigana*, Julio Romero de Torres, fixou num quadro interessantissimo, parece sentir-se crescerem ao sol cravos vermelhos...

1913 Fevereiro 13

XIX

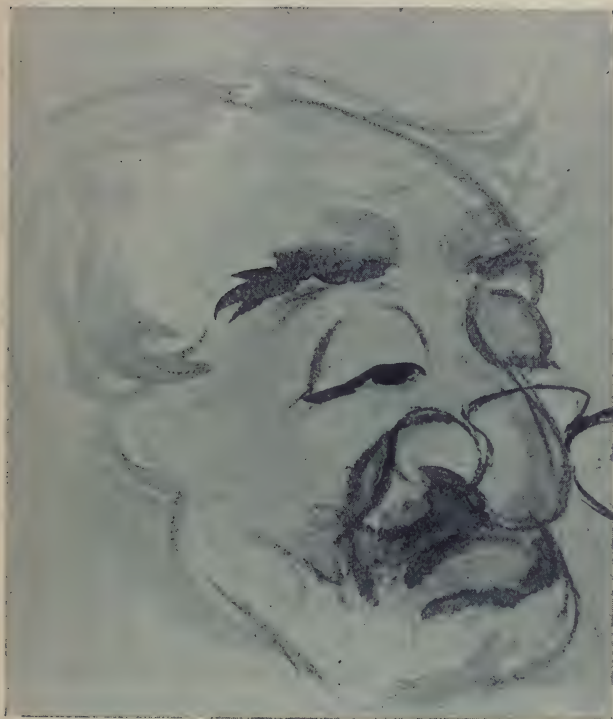
Marcelle Géniat e Félix Huguenet

Sahindo de Paris em artistica digressão preparatoria da viagem que para Maio projectam á America do Sul, Marcelle Géniat e Félix Huguenet demandaram agora Lisboa, antes de Madrid e depois de Bruxellas. Theatro: o da Republica. Recitas: 8. Peças representadas: *Les Fambleaux* de Henry Bataille, *Papá* de Robert de Flers e G. A. de Caillavet, *La Robe Rouge* de Brieux, *Le Secret de Polichinelle* e *Les Marionettes* de Pierre Wolff, *Le Voyage de Monsieur Perrichon* de Labiche e Martin, *Le Foyer* de Octave Mirbeau e Thadée Nantanson.

Hoje muito considerado em França, Félix Huguenet nasceu em 1858, começando por ser empregado, e depois gerente, da importante chapelaria que o pae tinha em Lyão, sua terra. Nunca frequentou nenhum Conservatorio. Á

custa de tenazes esforços e curiosas peripecias, fez-se a si proprio, havendo de tudo na sua carreira: opera, cançoneta, drama, farça, muita opereta, melodrama, e até papeis de velha...

Tardio na revelação definitiva, com perto de quarenta annos de theatro em cima do lombo, passados em grande parte fóra do seu paiz, só principiou a ser verdadeiramente notado de 1895 para cá, isto é: desde que, renunciando de vez á opereta, creou, no Palais Royal, o papel de Pontagnac em *Le Dindon* de Georges Feydeau, a que se seguiram, no Gymnase, o La Raynette de *La Famille Pont-Biquet* de Alexandre Brisson, o Bachelier da *Villa Gaby* de Léon Gandillot, o Biscara de *Le Mari de la Débutante* de Meilhac e Halévy, e, em 1898, o Archiduque de *La Carrière* de Abel Hermant, que marca o seu primeiro triumpho clamoroso.

Depois d'isso, encontro apontadas, como mais salientes, num largo perfil de Huguenet publicado por Michel Marcille na defuncta revista *L'Art du Théatre*, as creações de Barras na *Paméla, marchande de frivolités* de Sardou, o Cascart da *Zaza* de Pierre Berton e Charles Simon, Journay da *Georgette Lemeunier* de Maurice Donnay, a do juiz Mouzon em *La Robe Rouge* de Eugène Brieux, Pierre

Huguenet em "Le Secret de Polichinelle"
Desenho do natural por Leal da Camara

Taillefer da *Sylvie ou la Curieuse d'amour* de Abel Hermant, Hubert de Plouha de *La Bascule* de Donnay, Jouvenel de *Le Secret de Polichinelle* de Pierre Wolff, Zagloba de *Par le Fer et par le Feu* de Sienkiewicz e Maurice Bernhardt, etc.

Félix Huguenet é um actor de accentuada feição naturalistica. Procura estar em scena como se, de facto, estivesse em casa, na repartição ou numa sala, caprichando, com o mais escrupuloso cuidado, na escolha das notas marcantes da personagem a seu cargo.

Desde a cabelleira ao modo de andar, da maneira de olhar á maneira de se vestir e de gesticular, Huguenet muda de papel para papel, sendo sua especialidade os typos de indole bonacheirona, prazenteira, meridional, ou então os cynicos arrogantes.

Exuberante de pormenor, muito mexido e animado, imprime ás scenas vivacidade e movimento, dominando esplendidamente o seu physico e os seus nervos, e tendo dois tiques irreprimiveis: o de volta e meia flectir ligeiramente as pernas, e o de embirrar frequentemente com a collocação dos moveis.

Superficialissimo, nada profundo, mais convencional do que propriamente natural, abusando dos processos exteriores, é mais um imitador do que um actor.

Com bastante colorido mas pouquissimo sentimento, com alguma phantasia mas nenhuma emoção, Huguenet raia por vezes no parodismo, atttibuindo demasiada preponderancia ao vestuario e á caracterisação, e resvalando no perigo do *plus ça change, plus c'est la même chose.*

Diverte, mas não empolga. Insinua-se, agrada, seduz talvez, momentaneamente; mas só em contadas passagens logra attingir, com artificio, esse poder de vibração communicativa que é apanagio dos privilegiados.

Tem figura, mas carece de espirito. Representa sempre, não vive nunca. Correctissimo, jámais desmancha a linha que se impõe, mas não se impõe jámais coisa alguma que se não possa reproduzir materialmente. Tem gestos apenas, faltam-lhe rasgos.

Á força de não querer parecer um comediante, é o mais comediante dos comediantes: um actor frio, imperturbavel, machinal, insensivel, sempre burguezmente senhor de si proprio, sem o minimo relampago de enthusiasmo sincero, nem a minima scentelha de fogo interior.

Toda a figura se mostra susceptivel de duas interpretações: a interpretação photographica e a interpretação desenhada. Huguenet cultiva a primeira. Retrata, copía, estereotypa, pho-

tographa, reproduz, mas não modela, não pinta, nem synthetisa, e não sabe compor.

Estou quasi em dize-lo um actor cinematographico, perfeitamente á vontade dentro dos seus papeis, mas interna e absolutamente alheio á personagem.

Pretendendo diversificar os seus typos pelo aspecto externo, Félix Huguenet repete-se a cada passo. Nem sempre o habito faz o monge, dizia o velho proloquio, e ha que reconhecer que existem muitos mais monges do que habitos: muitissimas mais almas dessemelhantes do que corpos.

Viver é differenciar-se. Por isso, a velhice é mais heterogenea do que a mocidade ou a edade viril. Entre dois velhos, mesmo quando parecidos, as rugas das faces e as cicatrizes d'alma talharam, no geral, maiores contrastes do que entre as illusões e os semblantes de dois homens ainda novos.

Caçador d'apparencias, Huguenet busca de preferencia para a sua galeria os typos de velhos, para os quaes se lhe torna, por conseguinte, mais facil accumular um maior numero de signaes divergentes e identificadores: o que limita algum tanto a esphera, já de si pouco elastica, dos seus recursos, vagamente monotonos, cerceando o interesse do seu repertorio, sobretudo quando, como no caso pre-

sente, se trata de um repertorio para o estrangeiro.

A personagem em que Huguenet mais brilhou em Lisboa — e com toda a justiça — foi a do Conde de Larzac no *Papá* que, em vista do agrado, repetiu na noite do seu beneficio.

Cheio de saude e bom humor, dado á elegancia e á galanteria, o grisalho conquistador da brilhante peça com que De Flers e De Caillavet transpuzeram os humbraes da Casa de Molière é um dos papeis em que Huguenet, que o creou na Comedia-Franceza, — onde não aqueceu o logar — tem mais largas ensanchas para evidenciar todas as facetas da sua pouco polyedrica individualidade, cuja falta de ductilidade claramente se patenteou no seu detestavel e amerceeirado Blondel de *Les Flambeaux*, a nova e ennevoada peça de Henry Bataille.

Muito agradaveis tambem, o bom Jouvenel do *Segredo de Polichinello* e o basofiante Monsieur Perrichon do velho Labiche, especie de Tartarin para uso familiar.

Noutro dos seus generos, o dos cynicos, a que de começo alludi, Huguenet revelou-se cuidadosissimo no Mouzon da *Toga vermelha* e no corrupto Barão Pourtin do rispido *Foyer* de Mirbeau e Nantanson, uma das peças mais

sombrias, amargas e pezadas de todo o theatro moderno.

Dos *Fantoches* de Pierre Wolff, ha apenas a dizer que são quatro actos parados e vasios, de entrecho pouco original, onde de apreciavel só existe uma curta, mas linda scena no segundo acto: essa em que Fernande de Montclars e Nizerolles, tendo enfiado nas mãos os dois fantoches — ella o da «mulher culpada», elle o do «velho amigo da casa» — dialogam como num Guinhol:

— Que linda bonequinha!

— Pobre de mim! Se não fosse de pau...

Quanto a Marcelle Géniat, companheira de Huguenet nesta jornada, era, ha bem pouco tempo, um nome inteiramente ignorado para o grande publico, e sem o menor echo áquem Pyrinéos.

Pertencente á serie das actrizes francezas em *at* — Contat, Broisat, Piérat, Dorziat, etc. — e premio de tragedia em 1899, Géniat, que uns tratam de Madame e outros de Mademoiselle, limitara-se até agora a fazer com algum realce os papeis que lhe cabiam, tendo conseguido que a critica a não esquecesse nas resenhas de *La Petit Amie* de Brieux, da *Medée* de Catulle Mendés, do *Papá Lebonnard*

de Jean Aicard, do *Paraître* de Maurice Donnay, de *Les Frenay* de Fernand Vandérem, etc.

Mais recentemente, salientou-se na cigana Esperanza de *La Fleur merveilleuse* de Michel Zamacois, na Blanche de *Le Roi s'amuse*, na Polixena da *Hecuba* de Euripedes arranjada por Silvain e Ernest Jaubert, encarregando-se ainda, já esta epocha, de uma personagem da *Bagatelle* de Paul Hervieu.

Muito applaudida nestes ultimos trabalhos, tocou a Marcelle Géniat a vez de se deixar contagiar pela febre desertora que invadiu o primeiro theatro da França, abandonando-o em fins do anno passado, para se tornar, ella tambem, como um numero já avultado de collegas seus, uma «ex-societaria» da Comedia-Franceza.

O prefixo de sahida ou deposição está assumindo fóros de moda entre os artistas de Paris, que ameaçam converte-lo numa especie de Legião de Honra da rebeldia.

Fresca d'esse recente escandalo burocratico, trazendo ao peito como uma insignia o seu Ex de transfuga novinho em folha, Mademoiselle, ou Madame, Géniat, depois de crear com ruido *L'Épate* de Picard e Savoir no Theatro Femina, chegou até nós como um mysterio ou uma curiosidade.

Marcelle Géniat

Reutlinger, phot. (Paris)

O Republica é um dos primeiros theatros estrangeiros onde representa depois da fallada evasão, e, exceptuado o de Yannetta de *La Robe Rouge*, veiu aqui fazer pela primeira vez, com quatro ou cinco ensaios apenas, todos os outros papeis das peças que já ennumerei, o que garante nella uma dose invulgar de energia e uma notavel riqueza de aptidões, explicando ao mesmo tempo a fadiga que a sua pouca robustez physica tem manifestado ao cabo das scenas de alguma violencia.

Parisiense genuina na leveza do pizar, na elegancia do seu vestuario, na petulancia attrahente do seu rosto incorrecto, cuja fronte espaçosa e abahulada, tem um relevo de medalha florentina, Marcelle Géniat — como todas as verdadeiras parisienses, afinal — não nasceu em Paris. Se as breves notas que aqui tenho da sua succinta biographia não informassem que foi S. Petersburgo o seu berço, confidencia-lo-hiam os seus liquidos olhos slavos, grandes, cesulos, imperceptivelmente obliquos: olhos talismanicos, de quem na infancia, vendo a neve, sonhou com a esperança do fogo e com um sol de esmeralda.

Alta, esguiissima, flexuosa, com certos gestos de belleza que lhe ficaram do aprendizado da tragedia, com uma voz forte de mais, mas

que ella modula com perfeito dominio, aloirada sem ser fulva, castanha sem ter os cabellos escuros, Marcelle Géniat — discipula querida de Bartet, «a divina» — deu-me principalmente uma impressão elevada de intelligencia e uma deliciosa sensação de feminilidade.

Estudada á ultima hora e estreiada precipitadamente a maioria dos seus papeis, não é facil aventurar do que ella será capaz nas figuras que possa aprofundar e requintar, nem qual a feição dominante do seu inquestionavel temperamento.

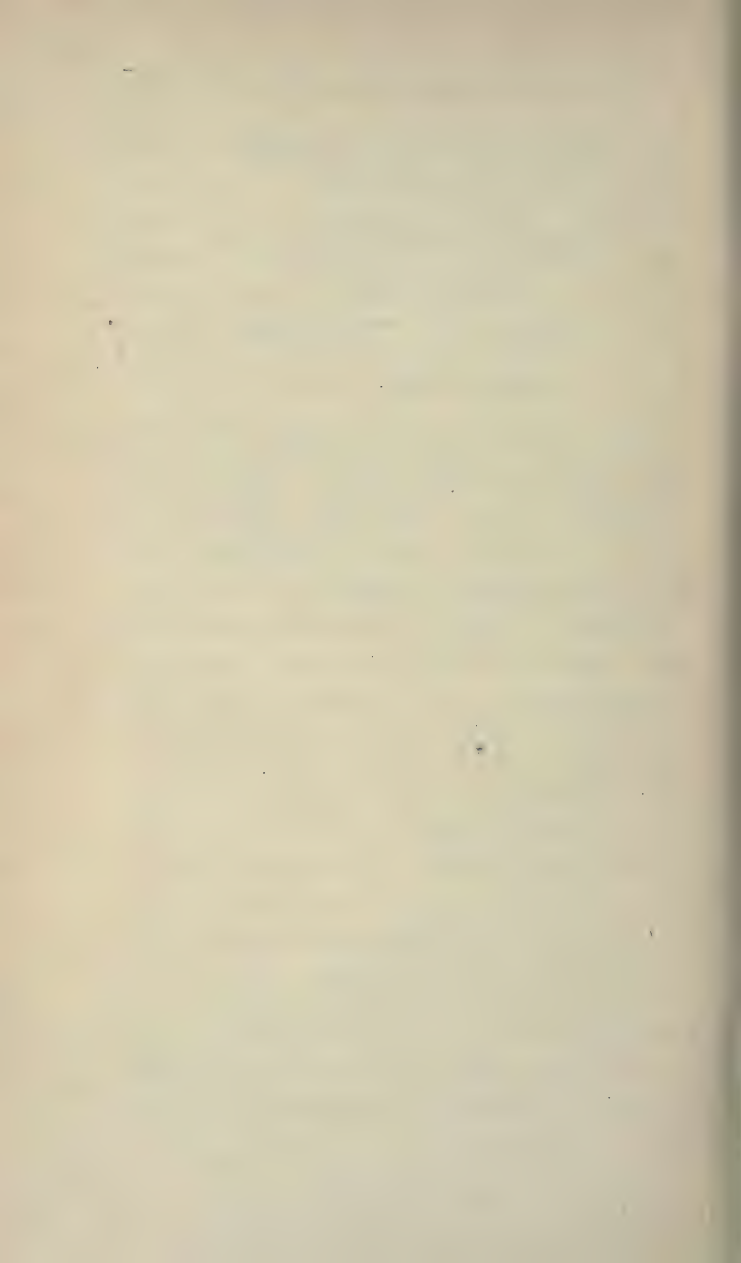
Desconfio que Marcelle Géniat nunca chegará a trocar por um l o t final do seu nome, destinado a impor-se definitivamente. Dentro, porém, do seu colleante francezismo, fazendo hoje um papel de Réjane, ámanhã outro de Yvonne de Bray, depois outro da Piérat, deixou-me o lisonjeiro conceito de uma actriz talentosa, e mais arreigada a certeza da Comedia-Franceza ser a melhor escola dramatica do mundo.

Na despedida, envergando o branco traje vaporosissimo da garota e semi-ingenua Georgina Courzan do *Papá* — dentro do qual o seu corpo esbelto lembrava uma vara de nardos embrulhada em papel de seda — recitou Géniat encantadoramente, além de uma poesia

de Sully Prudhomme, os *Conselhos a uma parisiense* de Alfred de Musset:

Quand on est coquette il faut être sage.
L'oiseau de passage
Qui vole à plein-cœur
Ne dort pas en l'air comme une hirondelle
Et peut, d'un coup d'aile,
Briser une fleur.

Marcelle Géniat poz nos suaves versos do poeta das mulheres uma tão embaladora e persistente musica, que ainda a tenho no ouvido, a estas horas, quando a insinuante actriz já lá vae, a caminho do Porto, de Madrid e de Barcelona, audaciosa, applicada, prodigalisando-se *à plein cœur*...

1913. Abril 7

XX

Rosario Pino

Já o anno passado, nos tres primeiros dias do mez de Abril, a tiveramos aqui pela Semana Santa, fazendo raiar a Alleluia em Quarta-feira de Trevas, graças ao travesso sorriso d'essa adoravel Consolacíon de *El Genio Alegre* dos irmãos Quintero, e deixando-nos persistente, na retina agradecida e nos ouvidos deleitados, a figura insinuante e doirada da lindissima Silvia de *Los Intereses creados* de Jacinto Benavente, ao harpejar mavioso d'aquelles sentidos versos do sonhador Arlequim:

Madre de mi alma! No es luz de tus ojos
la luz de esa estrella
que como una lágrima de amor infinito
en la noche tiembla?
Dile á la que hoy amo que yo no amé nunca
más que a ti en la tierra,
y desde que has muerto solo me ha besado
la luz de esa estrella!

Agora tornou, com um pouco mais de demora, nos principios d'este Março esperançoso.

E oxalá pegasse em Rosario Pino, e no publico, o costume de nos visitar toda as quaresmas ou todas as primaveras, para nos impor a penitencia deliciosa de a vermos e escutarmos annualmente, abençoando o florir capitoso do seu inconfundivel sorriso de seductora, egual, na suavidade captivante, ao roxo alvorescer das olaias da Avenida!

Seria até, esse, um bom meio de attenuarmos a nossa ignorancia do moderno theatro hespanhol.

Compendiando num relance as mais agradaveis impressões que conservo das minhas já numerosas noites de theatro; recordando os minutos em que, no palco, a graça feminina attingiu para mim o suprasummo da belleza, se guindou a meus olhos até á plenitude do arrebato, registo quatro momentos que jámais me esquecerão.

Devo o primeiro a Julia Bartet, «a divina», que nunca mereceu melhor o olympico epitheto que a exorna, como nessa noite memoravel em que lhe ouvi recitar, com a sua perfeitissima maneira e com esses seus labios que eram azas soerguendo as palavras, a poesia

Rosario Pino
F. J. Palleja, phot. (Barcelona)

de Alfred de Musset: *Sur trois marches de marbre rose:*

> *Aux pays où le soleil brille,*
> *Près d'un temple grec ou latin,*
> *Les beaux pieds d'une jeune fille,*
> *Sentant la bruyère et le thym,*
> *En te frappant de leurs sandales,*
> *Auraient mieux réjoui tes dalles*
> *Qu'une pantoufle de satin.*

Dava vontade de a applaudir de joelhos.

Marguerite Carré forneceu-me a segunda d'essas emoções inolvidaveis, ao entoar, com um fiosito de voz de boneca prendada, e ao colorir com delicadezas galantes que fariam a gloria de um novo Watteau, o segundo acto da *Manon* de Massenet; sobretudo na cadencia languida e mesureira da pavana, em que Marguerite Carré, primorosa de futil subtileza, irradiante de fragil frivolidade, parecia suspender grinaldas á sua volta, marcar com o seu marfineo bastão de punho cinzelado o compasso aereo de uma sarabanda de amorinhos de painel, construir com as suas pallidas mãos, e até com os seus pésitos mimosos de arveola, uma perfumada, friavel estatueta de pó de arroz, que appetecia trazer devagarinho para sobre a nossa meza.

Foi Yvette Guilbert quem me proporcionou

a terceira d'essas sensações que ciosamente agasalho. Revejo a talentosissima mestra da canção franceza numa das suas canções favoritas — *La Femme* — em que, num pathetico de tragedia antiga, Yvette Guilbert logra communicar-nos a estranha hallucinação de travarmos pela primeira vez conhecimento com este tão repisado termo: *la femme*. Até o ouvir da sua bocca, não acreditaria que em sete lettras podesse caber todo o *Genesis* e todo o Euripedes; e era tão forte o calafrio, ante a blasphema revelação, que se sentia desejos de amordaçar aquella voz desilludidora.

O ultimo d'esses indeleveis instantes não é o menos bello, sendo o mais jocundo. Vivi-o na hora abençoavel em que Rosario Pino, tendo antes encarnado a terna Consuelo da assoalhada tela dos Quinteros: *Las Flores*, foi, no nocturno jardim illuminado do segundo quadro de *Los Intereses creados*, a meiga Silvia dolente.

De todas as interessantes scenas da mascarada phantasia de Jacinto Benavente, guardo, nitido, na memoria o boccado indizivel em que, nimbada pelo falso luar de theatro, com um vestido amarello bordado a perolas, recolhida como quem vae orar, Rosario Pino, avançando para junto da ribalta, desfiou, como

se reza, invocando a eternidade, os versos de que já citei parte.

Lembro-me de que, sentado muito perto do palco, não perdia uma nota da sua humida voz crystalina, não me escapava a menor palpitação dos seus labios trementes de sybilla.

Collocado em nivel inferior ao da sua donairosa figura, eu via, alumiado pelo clarão do foco electrico, o interior da sua bocca resplandecer como uma abobada de coral, brilharem os seus dentes como as teclas miudas de um cravo, e a sua lingua inquieta rythmar o verbo dulçuroso, como um malho de rubi batendo o oiro das rimas.

Nunca, posso jura-lo, nunca me fôra licito, até então, apreciar, surprehender, medir tão integralmente a triplice harmonia de uma garganta, de uma bocca e de uns labios em movimento: admirar ao mesmo tempo, ineditamente, a pureza do timbre, a sonoridade da palavra, a eurythmia de uns labios.

Em presença d'esse milagre acustico e plastico, experimentava-se, primeiro, o desejo de fechar os olhos para melhor escutar a melodiosa actriz, mas logo a seguir nos assaltava a tentação de tapar os ouvidos para vê-la dizer.

Gœthe falla algures nos «farrapos de oiro e purpura que a mocidade colga na nudez da

vida». Ao relembrar de certos instantes como esses que deixo aqui notados, sou levado a reconhecer que a alguns dos melhores farrapos da minha vida não fui eu quem os pendurou.

Rosario Pino tem, sobre as muitas celebridades que de continuo vagueiam pelo mundo adeante, remoendo apenas uma meia duzia ou uma vintena de papeis — sempre os mesmos para todas, como certas musicas de circo, que todos os burros sabios conhecem ou todos os malabaristas aproveitam — Rosario Pino, dizia eu, leva sobre outras viajeiras notabilidades, pelo menos em Lisboa, a louvavel vantagem de nos não *zázáisar*, *fedorisar*, ou *margaridagautierisar* indigestamente, poupando-nos, outrosim, á sudermannesca *Magda*, que, com o velho capitão tolhido e a espalhafatosa heroina, constitue prato obrigado, não só para as *estrellas* de cinco pontas, como para os *estrellos* de sete assobios.

Perseverante no seu criterio patriotico e intelligente de converter as suas temporadas do estrangeiro em demonstrações edificantes da litteratura dramatica do seu paiz, compoz unicamente com peças hespanholas, uma classica e seis modernas, o cartaz da sua nova série lisboeta.

Tendo sido no anno passado, com realce e applauso, a Isabel attrahentissima de *Rosas de otoño*, a inolvidavel Silvia de *Los Intereses creados*, a cigana graciosa de *El Amor que pasa*, a meiga Consuelo de *Las Flores* e a irresistivel Consolacíon de *El Genio alegre*, foi, d'esta vez, sem nunca cahir na vulgaridade ou na repetição, a ardilosa Doña Juana do delicioso *Don Gil de las Calzas verdes* de Tirso de Molina, a dominadora Imperia, a desaffectada Rosario, a carinhosa Maria de *La Noche del Sábado*, *Lo Cursi* e *El Nido ajeno* de Jacinto Benavente, a dissimulada Isabel e a apaixonada Rosa de *Amores y Amorios* e da *Malvaloca* dos irmãos Quintero, e ainda a paciente Victoria de *La Loca de la casa* de Galdós.

Com um bello primeiro acto, cheio do espirituoso pittoresco andaluz que Don Serafin e Don Joaquin tão bem amanham, *Amores y Amorios* é, nos tres restantes actos, estirados e pretenciosos, uma fraca comedia como ha muitas, tendo apenas o merito de favorecer ensejo para Rosario Pino dizer versos: o que nunca se poderá considerar tempo perdido.

Lo Cursí e *El Nido ajeno*, do prolifico Don Jacinto, não valem tambem, juntos, uma só de certas scenas de *La Noche del Sábado* — *A Noite do Sabbat* — tragedia estranha e

irreal, onde avultam bellezas notaveis, como, no terceiro quadro, a figura impressionante de Maestá, a misera velha das bellas mãos.

Rosario Pino imprimiu tocante sentimento ás protagonistas de *El Nido ajeno* e de *Lo Cursí*. Quanto á esphingica Imperia de *La Noche del Sábado*, parece-me que melhor lhe deverá ir a arrogancia imponente de Maria Guerrero, sua creadora.

La Loca de la casa, onde Rosario Pino se mostrou perfeita, é mais uma pezada affirmação da inhabilidade dramaturgica de um grande novellista. Perez Galdós, no theatro, lembra-me sempre esta imagem de J. H. Fabre: um elephante mettido a fazer renda.

Do encantador *Don Gil de las Calzas verdes*, um tanto compromettido pela modestissima impropriedade do scenario, muito haveria que dizer, se esta fosse azada occasião de prestar a Fray Gabriel Téllez a ampla homenagem a que elle fez sobrado jus, pelo muito que amou e cantou Portugal e as portuguezas. Descobrindo-me reverente ante o classico admiravel, registarei apenas que Rosario Pino, mui senhoril no seu transvestimento, fiou em seus castelhanos labios, como numa roca encantada, de um modo absolutamente ineffavel, as rimas alegres e brilhantes do estupendo colorista do seculo d'oiro.

Rosario Pino

Caricatura de Robledano

O acerto maior de Rosario Pino nesta nova visita a Lisboa consistiu, porém, na representação da *Malvaloca*, dos irmãos Quintero, que teve de repetir na noite da sua despedida.

E não são vulgares em recitas ambulantes os triumphos, como esse de Rosario Pino, nos quaes a excellencia do desempenho se reforça com o merito da obra apresentada.

Malvaloca é uma linda peça em tres actos, inspirada na seguinte copla andaluza:

Meresía esta serrana
que la fundieran de nuevo
como funden las campanas

Imaginando uma acção sentimental para esses tres versos, fizeram os auctores de tantas obras alegres uma comedia interessante, vagamente dramatica por vezes, em volta de uma mulher — Rosa, *la Malvaloca* — e de um sino de convento, *La Golondrina*.

La Golondrina era um velho sino quebrado e rouco, a que Leonardo, um dos donos da forja intitulada *La Niña de Bronce*, restitue a primitiva pureza do som, fundindo-o de novo na sua officina. *Malvaloca*, essa, é uma especie de Margarida Gautier malaguenha, uma «Dama das camelias», ou melhor «dos cravos vermelhos», sem trajes de baile e sem accessos

de tosse, a quem o mesmo Leonardo, refundindo-a, não ao calor dos fornos de *La Niña de Bronće*, mas com o ardor sincero da sua paixão, refaz todo um novo coração amoroso.

O papel de *Malvaloca* foi creado, em Abril do anno passado, pela illustre Maria Guerrero no Theatro da Princeza, de Madrid, e a critica tributou á eminente actriz os mais rasgados encomios. Afigura-se-me, no emtanto, que, com todo o seu talento, Maria Guerrero não o fará melhor que Rosario Pino.

Devido á finura, á graça, á commoção que lhe emprestou, Rosario Pino encantou-nos desde a primeira á ultima scena, provando, mais uma vez, ser uma seductora como ha poucas.

Toda a psychologia da arte simples e sobremodo captivante de Rosario Pino, reside effectivamente nessa sua perenne seducção de maga: seducção que, sendo um segredo d'esta artista, é tambem, sem duvida, uma resultante de certos apanagios d'esta mulher.

A sua voz de cantico, amaviosa, é uma das mais bellas, e o seu sorriso um dos mais formosos, da sua terra de vozes harmoniosas e sorrisos enfeitiçantes.

Por essa sua voz que embala e acaricía, e

por esse sorriso inconfundivel dos seus labios que sabem chorar e dos seus olhos que sabem rir, Rosario Pino consegue tornar-se sympathica á parte feminina dos seus auditorios e insinuar-se rapidamente na outra metade.

Estou mesmo em dizer que Rosario Pino é mais uma artista de quem se gosta, do que uma actriz que se admira. Appetece melhor atirar-lhe flores do que dar-lhe palmas.

Ella não tem, de resto, nenhum d'esses rasgos supremos de certas histrionisas de largo surto, que, de quando em quando, levantam vôos arrebatantes até a uma vertiginosa altura, carecendo de pousar em seguida a resarcir o cansaço para nova ascensão.

Rosario Pino nunca voa alto demais, mas tem o raro condão de nunca deixar de bater as azas, nem afrouxar na trajectoria, nem jámais avoejar, fatigada, rés-vés de terra.

O publico nem sente ás vezes vontade de a applaudir, mas nunca deixa de pensar nella nas scenas em que não apparece.

E' que o sorriso communicativo da sua agraciada mascara de sereia illumina com tal claridade, que o palco se escurece quando ella transpõe os bastidores.

Superticiosa como toda a hespanhola genuina, Rosario Pino não representa sem uma medalhinha de oiro com a imagem de uma

santa da sua devoção, á qual se diz que ella endossa todos os ramos e *corbeilles* que lhe offerecem.

Seja pobre ou seja rica a personagem a interpretar, ella, antes de sahir do camarim, arranja meio de occultar nos farrapos do corpete de uma mendiga, ou de pôr em evidencia sobre o tecido caro de um traje de grande senhora, a medalha milagrosa.

Cravejada de brilhantes em toda a volta, essa medalha, que nos costumamos a ver brilhar no seu collo, é como a chancella do sorriso precioso que nos habituamos a esperar da sua bocca reveladora, onde a palavra ganha ineditas doçuras, irmãs dos maviosos dizeres do *Cantico dos Canticos*, que, por tão bem os haver traduzido e glosado, levaram Fray Luis de Léon ao carcere inquisitorial: *Tus palabras son todas miel, y tu lengua paresce que anda bañada em miel y leche, y no es sino dulzura, gracia, y suavidad, todo lo que sale de tus labios.*

1913. Março 13

XXI

Italia Vitaliani

Aos artistas italianos que, nem sempre em boa hora, a Italia manda a Portugal, succede frequentemente deitarem amores por esta terra, pouco habilitada a apprehender as subtilezas da sua linguagem, mas sinceramente apreciadora do seu communicativo poder d'expressão.

Na lista das celebridades italianas, são minoria as que só uma vez cá vieram: Tommaso Salvini, Giacinta Pezzana, Giovanni Emanuel, Clara della Guardia.

Adelaide Ristori, Ernesto Rossi, Elvira Pasquali, Eleonora Duse, Ermete Novelli, Tina di Lorenzo, Ermette Zacconi e Mimi Aguglia figuram no citado rol com duas visitas.

Acima d'esse numero, só se registava, por emquanto, um nome: o de Celestina Paladini, que, da primeira vez que esteve no Principe Real, em 1875, conseguiu electrisar o publico

e a critica de tal modo, que foi sagrada astro inegualavel, tendo-lhe o estado maior do jornalismo de então offerecido, na noite do beneficio, uma corôa riquissima, com uma mensagem em francez.

Animada por tão lisonjeiro acolhimento, a Paladini tornou ao Principe Real no anno seguinte. O enthusiasmo por ella arrefecera, porém, sensivelmente. O publico desinteressou-se dos seus espectaculos, e «a imprensa — diz Sousa Bastos, com certo espirito — tratou-a por tal fórma, que quasi lhe pediu a corôa que lhe offerecera».

Apezar do fracasso, Celestina de Paladini continuou a sympathisar com os alfacinhas, e dois annos depois apparecia de novo em Lisboa, arranjando um contracto no D. Maria para representar em portuguez; até que, não logrando agradar, voltou desilludida para a sua patria.

Sem pretender estabelecer um parallelo descabido, o caso de Paladini, que não é, alliaz, do meu tempo, accode-me á memoria a proposito de Italia Vitaliani, que nós temos visto no palco abraçada á gloriosa Virginia da voz fascinadora, como os espectadores de ha trinta e oito annos viram a Paladini e a grande Emilia das Neves beijar-se em scena, numa noite de festa, em que a italiana representou

Italia Vitaliani
Photographia Luso-Brasileira (Porto)

um acto da *Linda di Chamounix* de D'Ennery e Gustave Lemoine e a portugueza outro da *Adriana Lecouvreur* de Scribe e Legouvé.

Não obstante os immensos claros que o publico de Lisboa deixa, de ordinario, por preencher nas suas recitas, Italia Vitaliani, generosissima e desrancorosa, pelo menos na apparencia, manifesta tal sympathia por Portugal — em cujas parvalheiras mais obscuras tem representado — que nada me admiraria o facto da illustre actriz piemonteza, a exemplo de varias outras suas compatriotas da opera ou da opereta, se decidir um dia a cá ficar.

Temos agora Vitaliani em Lisboa pela terceira vez. Palpita-me bem que não será a ultima, e naturalmente, depois do Porto, Coimbra, Braga, Evora e Vizeu, tê-la-hão Mogofores, Penajoia, Chão de Maçãs, Figueiró dos Vinhos ou Oliveira d'Azemeis, pois que, em sua christianissima humildade, a despretenciosa artista não trepida em levar o seu aspero verbo doloroso e as suas grossas lagrimas commoventes ao logarejo mais pobre ou á barraca menos confortavel, como uma especie de Santa Catharina de Sena da arte dramatica: *La potenza mia non è infermata, la mia volontà non è diminuita in volere la salute vostra, nè la sapienza mia in darvi lume, acciò che cognosciate la mia verità.*

Entre os varios adjectivos com que se pode definir Italia Vitaliani — actriz cujo rosto macerado evoca um campo de martyrio incessantemente charruado pelo arado da dor — nenhum lhe vae melhor do que o de misericordiosa.

Dotada de uma fé cega nos destinos purificadores da sua arte lacrimosa, Vitaliani é como uma missionaria evangelica, indifferente ás pompas do mundo, amordaçadora do seu amor proprio, e para quem o applauso das cultas capitaes importa tanto como o das aldeias ignorantes.

A sua divisa podia ser esta, extrahida do Evangelho de S. Matheus: *Sinite parvulos venire ad me!*

Sem cuidar de interessar, por onde passa, os espiritos mais esclarecidos, nem sequer os da sua terra, onde ella, apezar de emprezaria, não tem, que me conste, ligado ultimamente o seu nome, digno de melhor sorte, á obra de nenhum auctor de nomeada, Italia Vitaliani, que é uma escrava do palco, contenta-se com as plateias que o acaso lhe depara; parecendo até haver attingido o grau de scepticismo ironico necessario para agradecer a serio os dithyrambos rimados de um qualquer barbeiro de Mertola, ou para dar aos endomingados cidadãos do Crato ou de Peniche a

illusão jactanciosa de vingarem, com palmadas rijas como açoites, a indifferença da «atrazada» Lisboa.

Se tivesse vindo ao mundo noutra epocha — numa epocha em que a sua arte teria decerto outra novidade e outra frescura — Italia Vitaliani acabaria talvez instituindo uma seita religiosa, dentro da qual um minguado grupo de fieis, em vez de pôr as mãos em oração, as batesse fortemente uma de encontro á outra, com o fim de prestar homenagem á sua deusa.

Para fundadora de um credo limitado, não faltam a Vitaliani — e sobretudo ao mau actor Carlo Duse, seu marido e seu propheta — apreciaveis qualidades de apostolos. Por toda a parte, elles, a cujo dominio a multidão systhematicamente se furta, teem o segredo de reunir uma pequena tribu de adeptos obstinados, que, encarregando-se de fazer a festa e deitar os foguetes, sagram, em familia, a Vitaliani como a mais gloriosa de todas as gloriosas d'este e do outro mundo.

No meio d'esse bando de catechumenos convictos, e creio bem que sinceros, a figura amargurada de Vitaliani promonta como a do Messias nos tempos biblicos. E não são bem admiradores o que ella faz. São, mais rigorosamente proselytos: proselytos fanaticos, e ás vezes

arrebatados, que, para melhor thurybularem o seu idolo, não desistem de vociferar improperios ou maldicções, sobre os que não commungam tão incondicionalmente na sua injustificada adoração.

Realmente, nas tres temporadas lisboetas da Vitaliani — que já correu quatro theatros: Trindade, D. Maria, S. Carlos e Republica — tem-se podido assistir á pittoresca attitude de alguns dos seus mais acerrimos propagandistas, fingindo desdenhar dos «nescios» que lá não vão, mas chamando os peores nomes a esses dissidentes, e babando-se de gozo quando, por isto ou por aquillo, as salas se enchem um pouco mais.

Nisso, concordo sem restricções, Italia Vitaliani é verdadeiramente unica, como a querem dizer. Não se confunde com as suas muitas rivaes. Só ella pode gabar-se de ter levado a consolação da sua desconsolada arte aos burgos mais excentricos de Portugal e de Hespanha. Só ella e seu esposo mostram o desprendimento bastante para organisarem amanhã, se preciso fôr, uma «tournée» ás Berlengas.

Longe de mim o proposito de, por tal, a censurar. A arte é um bem tão superiormente precioso e tão independente dos meios em que se produz, que, como o oiro, vale o mesmo em Alcabideche ou em Athenas, em Roma

ou em Penella, em Paris ou no sertão africano. Monta tanto que se manifeste numa villoria como numa metropole. Se for arte verdadeira, impor-se-ha cedo ou tarde: o que não quer dizer que se possa abstrahir em absoluto do grau de incultura ou de educação d'aquelles a quem se dirige.

Para o caso de Italia Vitaliani — caso cuja etiologia se não me afigurá facil — ha ainda uma circumstancia, decisiva para a impor ao respeito do mais iconoclasta: a sua infelicidade como actriz. Vitaliani é uma desfavorecida da sorte, uma desajudada da fortuna, a quem a ventura não sorri de frequente. Deve ter nascido sob uma estrella aziaga.

Se Vitaliani estivesse nos primeiros tempos da sua carreira, se fosse, em toda a accepção da palavra, uma innovadora, a combatente de um ideal, a creadora de um processo, uma intransigente, rebelde ás contemporisações com a mediania, ou uma interprete nova, irreductivelmente confinada num novo repertorio só seu, explicado estaria esse desamparo a que, habitualmente, o grande publico a vota.

Durante um longo periodo, aconteceu isso a Tommaso Salvini, e, no decurso de quasi toda a sua exemplar vida de luctador indefeso, ao grande Emanuel. Guerreados a principio e discutidissimos até final, Salvini e Giovanni

Emanuel acabaram, no emtanto, por triumphar universalmente, ficando a scena italiana a dever á sobriedade revolucionaria do primeiro e á shakespeareana audacia do segundo duas fecundas avançadas no caminho da perfeição; ao passo que Italia Vitaliani, em virtude do pouco relevo que ao seu destino está reservado, só poderá marcar na historia do palco italiano uma pallida tentativa de retrocesso, ou, pelo menos, de immobilisação.

Italia Vitaliani — que nasceu na esquadriada Turim ainda não ha cincoenta annos — é uma actriz á moda antiga, segundo a qual a excellencia dos interpretes se avaliava pelos centimetros cubicos de humor lacrimal segregado pelos espectadores.

Artista dos merencoreos tempos da lagrima pela lagrima, á Vitaliani — mestra em prantos — com quem a natureza foi avara de certas faculdades olympicas que, em toda a sua solemnidade, a tragedia classica não dispensa, só é licito brilhar intensamente na tragedia romantica e, principalmente, no melodrama.

O seu mais completo trabalho é o papel de Floria Tosca em *La Tosca* de Victorien Sardou, e isso basta, creio eu, para determinar sem erro o quilate pouco genuino do seu

processo, que, tendo qualquer coisa de inquisitorial na violencia com que procura atormentar os ouvintes, encontrou, precisamente, na scena de tortura ideada por Sardou no gabinete de Scarpia o apogeu dos seus recursos.

Prevejo que, dados os pleonasticos e desenfreados elogios com que, sem o minimo respeito pelas proporções, os seus fogosos enthusiastas se não cansam de a glorificar, revestirá facilmente o aspecto irritante de uma critica desfavoravel toda e qualquer justa apreciação das indiscutiveis qualidades e dos defeitos innegaveis de Italia Vitaliani: perspectiva essa que não deve, todavia, impedir procurar-se dizer a verdade sobre uma actriz tão insufficientemente estudada.

A proposito de Vitaliani, dois nomes sempre se invocam: o de Adelaide Ristori, de que a dizem emula, e o de Eleonora Duse, da qual pretendem arbitrariamente faze-la irmã na arte, quando Italia Vitaliani não passa de sua prima, por vinculo familiar.

No seu caloroso opusculo *Italia Vitaliani*, publicado em 1905, Joaquim Madureira, o nervoso e apaixonado *Braz Burity*, que foi um dos patriarchas do «vitalianismo» em Portugal, escrevia: — «...a successora e a herdeira de Ristori, que, dia a dia, do seu palacio senhorial de Marqueza Capranica del

Grillo, a vai incitando e applaudindo, sendo a primeira a sauda-la nas suas passagens pelos palcos de Roma, mantendo com ella a mais carinhosa das correspondencias, cedendo-lhe as copias dos seus papeis, as reliquias do seu guarda-roupa, revivendo, na augusta serenidade dos seus 83 annos, com os triumphos vitaliannicos da *Deborah*, da *Stuart* e da *Maria Antonietta*, as noites inolvidaveis e triumphaes da sua carreira triumphal e inolvidavel de Tragica Soberana, rainha dos palcos e das multidões» — o que equivale a affirmar que a gloriosa Ristori, fallecida em 1906, via em Vitaliani uma prolongadora da sua arte notabilissima, mas cujo reinado se encerrou, ha muito, definitivamente.

Parece-me esse depoimento o melhor dos attestados sobre o anachronismo artistico de Italia Vitaliani, que, em vez de cultivar a arte do seu tempo, cada vez mais se approxima da do periodo antecedente, esquecendo o que já Auguste Vacquerie lembrava á sua inspiradora, a quem accusava de «ajudar a morte contra a vida» : — «ha alguma coisa de mais sagrado que um tumulo : o berço.»

Quanto a Eleonora Duse, só quem, por não ter recebido a iniciação prodigiosa da formidavel reveladora, vive ainda num limbo escuro, pode, por um momento, admittir outro paren-

tesco, que não seja o de familia, entre a velhissima alma pranteante de Italia Vitaliani e a alma prophetica da precursora Duse, na qual tão poderosamente se condensaram toda a inquietação, toda a ancia, toda a febre e toda a belleza do presente.

Vitaliani assemelhar-se á Duse! Como? Em quê? Porquê? No ultra-romantismo dos seus gastos processos monocordios? No seu culto ás lagrimas bolorentas de meiados do outro seculo? No seu censuravel alheamento de toda a arte mais sadia e mais forte que referve em seu torno? Não. De modo nenhum.

Se teimarem em juntar Duse e Vitaliani, juxtaponham-nas de costas voltadas uma para a outra: uma adivinhando o futuro, a outra carpindo o passado; uma fitando de frente a manhã tempestuosa do porvir, a outra contemplando de soslaio a lua melancholica do tempo ido! Terão, assim, uma expressiva herma bicephala, com o rosto de Eleonora banhado de luz alvorescente, com o perfil de Italia mergulhado crepuscularmente na sombra.

É principalmente a proposito da *Hedda Gabler* de Ibsen, que se tenta estabelecer uma absurda correspondencia entre a emotividade da Duse e o commocionismo de Vitaliani, narrando-se, em abono d'esta, que, quando a cumprimentavam pela sua creação da ibse-

niana personagem, aquella declarara em Lisboa:

— A Vitaliani é que faz bem este papel!

Ora manda o bom senso reconhecer que nessa phrase, documentadora da superioridade desinvejosa da Duse — impossibilitada, pela sua alta consciencia, de se admirar a si propria — ha, apenas, uma amabilidade de boa collega.

Todos os que, com olhos isemptos de cegueira, tenham visto Vitaliani representar o complexo drama do genial reformador norueguez, puderam verificar como ella fica áquem da Duse, que talvez não seja a Hedda Gabler ideal, mas lhe imprime uma esphingica profundeza, muito mais em harmonia com o difficilimo papel do que o sarcasmo feroz e as cores berrantes com que Italia Vitaliani carrega e veste a symbolica heroina.

Ainda relativamente á *Hedda Gabler* de Italia Vitaliani, cita-se a opinião favoravel do proprio Ibsen, que, julgo, a não transmittiu ao papel. Admittindo, no emtanto, a veracidade de semelhante louvor, pode elle apenas traduzir a passageira sympathia de um auctor guerreadissimo para com todos aquelles que o ajudavam na victoria lenta da sua hostilisada obra: e pela coragem com que pôz o seu esforço, de ordinario tão malbaratado, ao ser-

viço da ibseniana cruzada, cabe a Vitaliani uma indisputavel menção honrosa.

A prova, porém, de que, contra a tradição propalada pelos admiradores da dolente artista, Ibsen não inscreveu Italia Vitaliani á cabeceira do rol das suas interpretes preferidas está em que, tratando a viuva do dramaturgo da *Casa de Boneca* de dar destino ás primeiras flores que sobre o tumulo d'elle desabrocharam, certamente baseada nas predilecções manifestadas em vida pelo esposo, escolheu para depositarias d'essas petalas de memoria as mãos nordicas de Agnes Sorma e as latinas mãos de Eleonora Duse.

Em todo o caso, na complicada personagem de Hedda Gabler ha um aspecto que Vitaliani exteriorisa muito correctamente, se bem que quasi resvalando de onde a onde para a nota caricatural: é o nojo aborrecido que todas as pessoas e coisas que a rodeiam inspiram ao tedio destruidor da incomprehendida consorte do pacato Tesman.

O sarcasmo constitue um dos polos da arte de Italia Vitaliani. Como poucas, ella sabe repassar de veneno a phrase que retalha, escarnece ou ataganta. Cospe magistralmente o insulto, o improperio, a mordacidade, o desprezo. Ruge admiravelmente o odio, a inveja, a imprecação. E' vehemente no insulto, na

apostrophe, na insolencia, e ainda mais vehemente no mastigar amargo de certas palavras hervadas de fel, que parecem saccudir-lhe todas as fibras.

As attitudes do orgulho desdenhoso, de amor proprio vulnerado, de sobranceira altivez, assentam-lhe optimamente. Uma das suas scenas capitaes é o final do terceiro acto da *Maria Stuart*, quando a espoliada prisioneira lança em rosto á usurpadora Elisabetta a sua baixa origem e a sua aviltadora protervia de intrigante:

Il trono d'Inghilterra é profanato
Da una bastarda! Il popolo britanno
Da una mima é ingannato. Ove il buon dritto
Regnasse, tu saresti or nella polve
Stesa ai miei piedi, chè tuo re son io.

Ahi — *al vaneggiar della furente*, como diz a versão italiana de Maffei — Vitaliani mostra-se, em verdade, a herdeira de Ristori; mas só nessa passagem, pois que, durante todo o decurso da cambiante tragedia, ella não consegue destacar a outra face da protagonista, ainda nos momentos mais amoraveis ou frivolos com que Schiller amenisou a inquebrantavel soberba da desthronada rainha.

E' que, devido ao seu temperamento obstinado e estudioso, mas pouco ductil, Italia Vi-

taliani dispõe de limitada malleabilidade. Quasi sempre, nada mais lhe é licito fazer do que apropriar deformantemente as figuras ao seu feitio bastante agreste: feitio esse que, mesmo fóra de scena, a não abandona, tendo-lhe valido, entre os collegas, a alcunha de *l'orsetto*.

O facto de, como o notei, Italia Vitaliani exteriorisar muito bem o sarcasmo, deriva logicamente da profunda amargura da sua arte.

Vitaliani é uma actriz dolorosa e adolorante, que exclusivamente se dirige ao commocionismo das plateias. Na sua arte ha pouquissima ou nenhuma elevação, e nas suas recitas um quê d'esse morbido mysticismo catholico, em que o pavor e o confrangimento se volviam em prazer.

De resto, só nas obras dos mais atormentados cultores da litteratura meditativa ou edificante, se encontrariam modelos para dizer dos meritos e excessos da desolada arte de Vitaliani, para quem o palco parece ser um logar d'expiação.

Em scena, Vitaliani raras vezes deixa de suggerir uma qualquer das muitas invocações com que os crentes divinisaram os varios as-

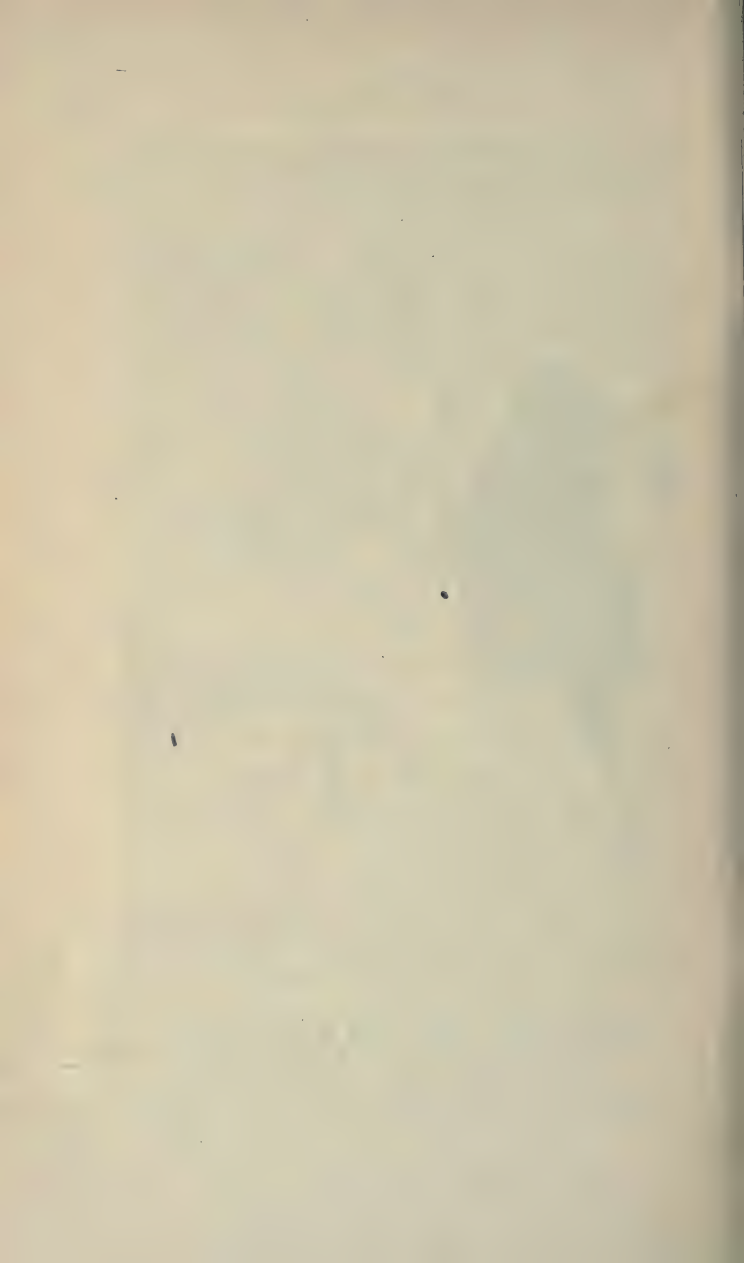
pectos da dor: da Senhora dos Afflictos, á Senhora da Soledade; da dos Desamparados, á das Angustias.

O poder que ella exerce sobre os seus devotos, pode comparar-se ao que, sobre as almas impressionadas fortemente pelo catholicismo, exercerão sempre o Senhor dos Passos ou Nossa Senhora das Dores.

Caricaturaria flagrantemente a Vitaliani quem a representasse, num scenario de arido Golgotha, lacrimosa e livida, com o peito trespassado por sete grandes espadas, exclamando como uma heroina de sermão quaresmal: *Attendite et videte si est dolor sicut dolor meus!*

Dos misticos ha só uma coisa que Vitaliani não conhece: o arroubo, o extasis, esse transfigurador estado de beatitude que os hallucinava e por vezes soerguia do chão.

Por mais que se commova e deixe possuir do papel, Vitaliani jámais attinge um d'esses supremos minutos empolgantes, em que a interprete sobe tão alto que nos faz pequenos. Com o seu rosto banalissimo, de mascara sem profundidade nem irradiação, com os seus gestos incolores e a sua voz, dura, friamente nasalada, Italia Vitaliani pode, num dos seus bons momentos, arrancar justos applausos. Não logra, porém, arrebatar, nem sobretudo,

Italia Vitaliani e Carlo Duse em "La Tosca"
Caricatura de Manuel Gustavo Bordallo Pinheiro

fazer-nos esquecer de que temos uma actriz deante de nós.

Marcada assim a orbita scenica do estreito dominio vitalianico, ha todo o direito de estranhar e censurar o inadequado do seu repertorio.

Italia Vitaliani escreveu uma vez, com patente azedume, a seguinte receita: *Ingredienti per formare una grande artista. Ieri: Studio, genio, perseveranza. Oggi: Bellezza, civetteria ed eleganza!*

Seria facil invalidar o curioso documento, provando sem esforço que os tres ultimos «ingredientes» não são incompativeis com os tres primeiros. Não vejo, por exemplo, que haja inconveniente algum em uma artista de talento ser bella e se mostrar elegante.

Admittamos, porém, amavelmente, que a razão está com a signataria da ironica receita. Dado o seu menosprezo pela belleza, pela galanteria e pela elegancia hodiernas, parece que a sua auctora devia excluir, coeherentemente, dos seus espectaculos todas as peças destinadas a favorecer essa agradavel trindade de elementos.

No emtanto, vê-se, a cada passo, Italia Vitaliani, com um mau gosto lastimavel, recorrer

ás obras menos condizentes com a sua maneira de ser; teimar em incluir no seu deploravel repertorio um grande numero de trabalhos diametralmente oppostos ás suas ideias e aos seus processos, como sejam: a *Fedora*, a *Magda*, *A Dama das Camelias*, a *Zázá*, etc., etc., e ainda mais accentuadamente *A segunda mulher de Tanqueray* e *A Princeza Georges*, que d'esta vez nos deu, apresentando-nos um Dumas filho de lucto pezado, e vestindo de viuva inconsolavel a interessantissima Paula da peça de Pinero.

Tenho visto muitas coisas más em theatro, mas, peor do que a Séverine da Vitaliani, só recordo o archi-ridiculo Principe de Birac do desageitado, trombudo e rouquenho pessimo actor Carlo Duse, que, na *Tosca*, até faz Scarpia, levando ameudadas vezes a mão ao peito, manifestar alarmantes *symptomas* da facada que, depois da ceia, o ha-de pôr entre duas velas...

1913. Julho

XXII

A Dor de Isadora

O nome de Isadora Duncan é d'aquelles que nós todos temos obrigação de saber e amar, porque nenhuma das mulheres nossas contemporaneas conseguiu, como ella, impor, audaciosamente, reveladoramente, á graça e á magestade femininas attitudes de mais perfeita harmonia, movimentos de mais subtil eurythmia, cadencias de mais nobre seducção.

As suas dansas são thesouros de poesia e obras-primas da esculptura. O seu corpo é um rythmo perenne. A sua alma uma claridade. A' sua arte uma licção.

Com Loie Fuller, essa feroz domadora das chammas, Isadora Duncan representa uma das poucas figuras dignas de adornarem, aos olhos do porvir, o friso dos nossos tempos.

Multiplicando deslumbrantemente o espectro solar, a Fuller, neta longinqua de Vul-

cano, filha da filha aurialigera de Taumante, creou, com demiurgico poder, uma inedita polychromia phosphorescente, levando a cor a loucas vibrações inconcebiveis, e dando-nos como refrigerio, entre as labaredas offuscantes dos seus nibelungicos espectaculos, a nivea realidade translucida de um enorme lyrio vivo, feito de um turbilhão vertiginoso de cambraia.

A Duncan, essa, mercê do seu espirito superior e dos seus gestos jocundamente expressivos, se bem não renegando da cor, orientou as suas intelligentes pesquizas no sentido da fórma, descobrindo em si, e para nós, todo um novo polymorphismo plastico.

Dizem-na uma resurgidora da Grecia. Ha, de facto, nos seus bailados freneticos ou suaves, recolhidos ou glorificantes, um vago perfume reminiscente da Hellade fragrante. O seu trabalho extasiador não tem, comtudo, parentesco algum com a frieza sabia das resurreições eruditas, hauridas pacientemente em documentos antigos.

Sendo uma estudiosa perspicaz, para quem os museus e as bibliothecas já não encerram muitos segredos, Isadora Duncan não é, no seu estylo sobremodo espontaneo, palpitante e pessoal, uma simples reconstituidora de attitudes archaicas, restauradas nota a nota so-

bre as scenas dos vasos classicos ou segundo as passagens de escriptores remotos.

A mim, essa divina mulher dá-me a ideia de ella haver dormido em creança, por sortilegio de não sei qual deus, um somno de princeza encantada, sonho que a transportou adormecida para sob um myrto em flor das bandas privilegiadas do Olympo, onde a belleza hellenica magicamente desprendesse sobre a a sua alma eleita e o seu corpo esculptural todo o seu irresistivel embellezamento.

Graças a esse sonho iniciante, a Duncan, desde que novamente abriu os olhos, poude começar a ser o que até agora, por excellencia, se tem mostrado: uma iniciadora.

Eugène Carrière escrevera a seu respeito: «Pensa nos gregos e obedece a si mesma: é a sua propria alegria e a sua mesma dor o que nos offerece. O seu esquecimento do presente e o seu afan de felicidade são os seus proprios desejos. Pormenorisando tão bem o seu bello temperamento, evoca o nosso. Como deante das obras gregas que revivem para nós um instante, com ella triumpha em nós uma nova esperança, e quando exprime a sua transigencia com as coisas inevitaveis, resignamo-nos com ella».

Não se torna, de resto, necessario recorrer ás phrases sibyllinas do grande pintor da *Ma-*

ternidade. A propria creadora, consciente, como todos os grandes, das suas intenções, nos elucida sobre a medida e alcance da sua arte:

«Reviver a ideia antiga! Não quero dizer copia-la, imita-la; mas buscar nella a inspiração, tornar a crea-la com a nossa inspiração pessoal: partindo da sua belleza, caminhar para o futuro. Reviver a ideia antiga e, por um milagre d'amor e enthusiasmo, congraçar de novo as artes e os artistas».

Eis ahi a formula admiravel: partir da belleza antiga para realisar a belleza futura!

Na impossibilidade de reconstruir os themas singelos da musica de outrora, e não encontrando um compositor moderno que satisfaça as suas aspirações, tem-se Isadora Duncan visto obrigada a aproveitar para os seus bailados a suggestão melodica de certos trechos de Beethoven, Gluck, Bach Schubert, Wagner, etc., no que varios criticos pretendem haver sacrilegio.

«Certamente que é um crime artistico dansar sobre uma tal musica» — responde modestamente a innovadora coreographa — «tenho-o feito, mas por necessidade: porque essa musica accorda a dansa morta, desperta um

Isadora Duncan

Desenho de G. Raieter

rythmo. Danso *sob* essa musica, arrastada por ella como uma folha ao vento».

Á semelhança do fadario incerto das folhas confiadas ao vendaval, não tem sido só de flores e victorias a carreira nobilissima da altiva Isadora.

Celebre hoje nos meios requintados, ella não logrou ainda — e talvez jámais o logre — tornar-se um idolo incontroverso para a multidão. Apoiada e estimadissima por algum dos mais altos espiritos do nosso tempo, julga-se ainda o publico ignaro no direito illegitimo de a discutir sem a comprehender.

Paris, a quem a nudez mais obnoxia nunca assustou, lembrou-se o anno passado de a assobiar por se atrever a dansar sem malha a bacchanal do *Tannhäuser*.

Foi felizmente passageiro esse descabido accesso de pudibunda selvageria, e já esta epocha Isadora Duncan poude apresentar-se, sem perigo de desfeita, aos parisienses, dansando, entre outras novidads, a *Marcha funebre* de Chopin.

Na opinião concorde dos que o souberam ver, o novo trabalho de Isadora Duncan constituiu um supremo momento d'arte, no qual, ao compasso dos dolentes accordes do musico melancholico, a dor e a morte, todas de negro, desenrolaram a sua desoladora hedion-

dez e a tragica seducção da sua fatalidade inexoravel.

Com os seus passos de todo o abandono, com os seus gestos de lancinante supplica, com attitudes de impotente rebeldia ou de resignação amarissima, Isadora Duncan traduziu tão maravilhosamente a angustia, mimou tão arrebatadoramente o soffrimento, viveu tão compenetradamente o pavor, orchestrou tão audaz e desafiadoramente o irreparavel, que pareceu avocar a si o maior dos desgostos.

Como se nella houvesse renascido a Niobe amargurada do mytho, conjuraram-se os fados maleficos contra essa nova e orgulhosa Tantaleida. Respeitando a sacerdotisa na sua missão augusta, foi o destino cruel vingar-se — como por certo não ignoram — no que de mais precioso e querido ella possuia: os seus dois filhos, Deardree e Patrick, mortos estupidamente, com a sua preceptora ingleza, dentro de um automovel precipitado no Sena.

O desapparecimento d'essas duas creanças — tão bellas que Rodin, gracejando, dissera um dia á mãe ser ella, em verdade, uma maior estatuaria do que elle! — não alanceou sómente a alma desesperada da sua progenitora, feriu tambem no coração a humanidade, pois que ellas promettiam vir a ser dois prodigios de

graça, quem sabe se dois novos creadores de perfeição!

A dor de Isadora echoou, por isso, fundamente na Europa artistica, cujo pezame sincero outra artista de inegualavel grandeza se encarregou de formular lapidarmente, neste eloquentissimo telegramma: *Chère, chère, chère Isadora*..., assignado: Eleonora.

Como não ha duas Isadoras, só uma Eleonora existe no mundo, capaz de, tão admiravel e tão simplesmente, encontrar as palavras infinitamente dolorosas, intimas e confidenciaes que o nefando successo requeria. Não é preciso dizer que se trata da Duse.

Apezar da agrura irremediavel da perda que a attingiu, Isadora Duncan, apoz o primeiro desanimo, soube extrahir do seu fecundo paganismo força e conselho para triumphar do duplo golpe amolgador.

Na sua incommensuravel pena, essa rara mulher não recriminou o destino ingrato, não insultou as divindades encrudecidas, não descreu da vida. Commovidamente, como se das suas lagrimas rebentassem flores, abriu o seu coração a mais amor e mais vida.

Privada do carinho absorvente dos seus dois filhos formosos, o seu amor exemplar in-

tensificou-se, enriqueceu-se, avolumou-se e extravasou sobre toda a humanidade.

Accrescentando á obra dos philosophos mais amoraveis um paragrapho inedito de ternura, Isadora Duncan agradecia nestes termos aos que se interessaram pelo seu lucto:

«Pensei sempre que, num desgosto como este, não se poderia desejar senão viver sósinha. Agora, porém, comprehendo que o unico e necessario allivio do meu tão grande soffrimento consiste em confundir a minha individualidade no grande amor da Humanidade. Quero dizer a todos os que me escreveram que não foi inutil o seu amor por mim. Ajudaram-me a sentir o que pode ser o meu unico consolo: que todos os homens são meus irmãos, que todas as mulheres são minhas irmãs, e que todas as creancinhas da Terra são tambem meus filhos.»

Bastava, para provar a singular envergadura d'esta extraordinaria mulher, essa magnifica affirmação da sua bondade enternecida. Isadora Duncan, porém, quiz ir mais além no caminho da edificação.

Dir-se-hia que, transtornadas as suas noções com o terrivel accidente, ella se julgou mudada, de victima injustamente ferida, em penitente carecida de expiar, na privação e no

Isadora Duncan
Desenho de A.-D. de Ségonzac

sacrificio, o imaginario remorso de um delicto, só attribuivel á inveja dos deuses.

Para esquivar a lembrança pungente do sinistro, Isadora Duncan, resignando ou transferindo os ultimos contractos que assignara, abandonou Paris, onde tudo lhe fallava apenas da gloria; o Sena, que fôra o carrasco da carne da sua carne; a tranquilla residencia de Neuilly, em cujo interior pareciam volitar os brancos espectros loiros dos dois pequenos desapparecidos.

Ao notar a sua subita ausencia, todos cuidaram que se tratava de uma simples viagem de restabelecimento. Mas não. Tentando afogar a sua dor numa dor maior ainda, Isadora demandara a região da terra onde, áquella hora, mais furiosamente a dor bramia e escabujava, onde, desencadeadas a guerra, a peste, a fome, o odio, a atrocidade, mais forte gritava o grito, gemia o gemido, chorava a lagrima, sangrava a ferida.

Ao seu orgulho invencivel de audaciosa, queria ella impor assim uma licção de humildade, para que, em face dos exemplos crudelissimos de cada minuto, seus olhos aureolados de pranto, contemplando indignados as hecatombes pavorosas, as chacinas collectivas, as violações indecorosas, os barbaros mutilamentos, os saques rapaces, os flagicios

inenarraveis e as monstruosidades sem nome, chegassem a perdoar misericordiosamente o desastre que a acabrunhava.

Foi para o Epiro, assolado pelo cholera e pela campanha balkanica, que Isadora se transferiu, e ahi, depois de pensar feridos, amparar moribundos, consolar afflictos, tratar pestiferos, fez-se mestra das creanças, a quem deu escola, e educadora das mulheres, ás quaes reensinou a arte de tecer manualmente os tapetes, as cobertas e os pannos de lã.

A actividade caritativa, que teve de dispender, parece haver-lhe feito bem á alma attribulada. Um jornal francez divulga a grata nova de que a preclara bailarina voltará em breve ás suas dansas peregrinas.

Resurge, portanto, da sua dor a gloriosa Isadora, e, ao passo que no seu coração a funda ferida entra de cicatrisar, no seu espirito o passado anterior á catastrophe torna-se mais nitido.

De Corfú, Isadora Duncan descreve, a um seu admirador de Paris, os presentimentos que teve antes do fatal instante:

«...Depois da merenda, metti-os no automovel, para voltarem para casa com a preceptora. Beijei-os, e elles ergueram as mãosinhas para me dizer adeus... Depois, por brincadeira, dei um beijo na bocca de Dear-

dree por cima do vidro da portinhola. O vidro estava *frio* d'encontro aos meus labios, e senti de repente uma estranha apprehensão — mas já o automovel largara. Alguns momentos depois, estavam mortos... Foi a primeira vez que vi a Morte.»

Conta ainda Isadora:

«É extraordinario como dois mezes antes a ideia da Morte me perseguiu. Todas as noites, ao entrar no meu gabinete, via tres grandes aves negras avoejando... Cheguei a preoccupar-me tanto com essas apparições, que chamei um medico. Disse-me que eram nervos e receitou-me tonicos...

«Na Russia, porém, a obsessão tornou-se tão forte, que pensei que seria eu quem tivesse a sua hora chegada, e, uma noite, antes do espectaculo, escrevi uma carta, «para ser aberta em caso de morte», contendo as minhas ultimas vontades...

«Pouco depois, viajando em caminho de ferro, ouvi toda a noite a *Marcha funebre* de Chopin, e tive uma especie de visão que me impressionou tanto, que, na noite immediata, a dansei *tal qual a tinha visto*, sem um ensaio, pela primeira vez. Disseram-me que o publico chorava, e respondi: Não admira. É inexplicavel, mas tive, ao dansar hoje, a impressão de que me dirigia para a minha sepul-

tura. Senti como que uma aragem gelada, depois, ao chegar á melodia da ressurreição uma especie d'extasi, que me não parecia d'este mundo...»

Não faltarão maldizentes que vejam, nos trechos acima transcriptos, uma pontinha de impostura ou cabotinismo da parte da sua auctora. Quem se atreverá, porém, a negar grandeza e sinceridade ao admiravel agradecimento que mais atraz copiei?

Chamem-lhe o que quizerem, Isadora é Isadora!

1913. Setembro 5

INDICE